أحمد أمين

النقد الأدبي



النقد الأدبي

النقد الأدبي

تأليف
أحمد أمين



النقد الأدبي

أحمد أمين

رقم إيداع ٢٠١٢ / ١٩٩٠٤
تدمك: ٤ ١٥٢ ٧١٩ ٩٧٧ ٩٧٨

مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة
جميع الحقوق محفوظة للناشر مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة
المشهرة برقم ٨٨٦٢ بتاريخ ٢٦ / ٨ / ٢٠١٢

إن مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة غير مسئولة عن آراء المؤلف وأفكاره
وإنما يعبِّر الكتاب عن آراء مؤلفه
٥٤ عمارات الفتح، حي السفارات، مدينة نصر ١١٤٧١، القاهرة
جمهورية مصر العربية
تليفون: ٢٢٧٠٦٣٥٢ ٢٠٢ + **فاكس:** ٣٥٣٦٥٨٥٣ ٢٠٢ +
البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org
الموقع الإلكتروني: http://www.hindawi.org

تصميم الغلاف: سيلڤيا فوزي.

المحتويات

الجزء الأول

في أصول النقد ومبادئه

مقدمة

بقلم أحمد أمين

القاهرة في ١٩٥٣/٣/٢٥م

بسم الله الرحمن الرحيم

عُهِد إليّ تدريس البلاغة في كلية الآداب من جامعة فؤاد الأول حول سنة ١٩٢٦ فاشتقتُ إذ ذاك أن أعرف ما كتبه الفرنج وما كتبه العرب في هذا الموضوع، واستفدت فوائد كثيرة من هذه المقارنة، ثم انتقلت بعد ذلك مما يكتبه علماء الإفرنج والعرب عن البلاغة إلى موضوع النقد الأدبي، فبحثت عن كتب في هذا الموضوع إنجليزية فأعجبني الموضوع. وكنت قد قرأت طبقات الشعراء لابن سلام، وطبقات الشعر لابن قتيبة، والصناعتين لأبي هلال العسكري، ونقد الشعر ونقد النثر لقدامة، والمثل السائر لابن الأثير، والموازنة بين أبي تمام والبحتري للآمدي، والوساطة بين المتنبي وخصومه للجرجاني، وعرفت طريقة هذه الكتب كلها، فلما قرأت كتب النقد الإنجليزية رأيت فيها محاولة كبيرة لتحويل النقد إلى علم منظم، له قواعد وأصول. على حين أن الكتب العربية التي ذكرتها لم تؤصل الأصول، وإنما كانت لمحات خاطفة في النقد، لا تروي الغليل، فاقترحت أن يدرس علم النقد في كلية الآداب، على أن يطبق ذلك على الأدب العربي وبدأت بذلك، وسيرى القارئ أثناء الكتاب أن من رأينا أن هذه القواعد تنطبق على الأدب العربي كما تنطبق على الأدب الغربي، وأتينا

بحجج على ذلك، فكان هذا الدرس على هذا الموضوع أول درس في مصر في النقد الأدبي على النمط الحديث فيما أعلم.

وقد تفضل بعض زملائي في الكلية فدرسوا هذا الموضوع بعدي، وأخرجوا فيه بعض المؤلفات القيمة. وقد ظللتُ بعد ذلك نحو عشر سنين أختار كل سنة موضوعًا جديدًا، وأدرسه، فمرة عناصر الأدب، ومرة الشعر والنثر، ومرة القصص ... إلخ.

ثم اتجهت إلى تاريخ الأدب عند الإفرنج والعرب فتتبعته في أصوله. وقد تفضل الدكتور محمد النُّوَيهي الأستاذ الآن في جامعة غُردون بالخرطوم بترجمة بعض الفصول في تاريخ النقد الغربي، فاستفدت منه واقتبست من ترجمته، فله الشكر.

وكنت كلما حاولت دراسة موضوع كتبت له مذكراته الخاصة به وحفظتها عندي، فلما كثرت رأيت من الخير أن أجمعها كلها في كتاب بعد تنقيحها وزيادتي ما أرى زيادته عليها، فكان من ذلك كله هذا الكتاب الذي أقدمه للقراء اليوم، راجيًا النظر فيه، والإبانة عن مواضيع النقص. ولعله يعرض على القراء وجهتي النظر الغربية والعربية فيستفيد القارئ من ذلك فائدة كبيرة.

وقد حاولت حين أعرض لقاعدة في النقد غربية أن آتي لها بأمثلة عربية، لتكون أدنى إلى ذوق القارئ العربي.

وقد يؤخذ عليّ في تاريخ النقد عند الإفرنج أني اعتمدت في تاريخ حركة النقد وتاريخ النقاد ومذاهبهم ومزاياهم وعيوبهم، على ما كتبه بعض المؤرخين الغربيين من غير رجوع بنفسي إلى المصادر الأولى نفسها، لأكوّن فيها رأيًا خاصًّا أكون أنا المسئول عنه، وهذا حق. ولكن عذري في ذلك أن هذا العمل الشاق يحتاج إلى معرفة لغات كثيرة من فرنسية وإيطالية وألمانية، بل ومن معرفة يونانية ورومانية، وهذا مع الأسف لم أوفق إليه.

فرأيت الاعتماد على الكتب المعتمدة في ذلك، لعلمي بأن الفائدة ولو قليلة خير للقارئ من الحرمان الشديد، وعندنا في الأمثال «ما لا يدرك كله، لا يترك كله» وأرجو أن يأتي بعدي من له حظ واسع في اللغات فيؤرخ النقد بنفسه ويحكم بنفسه.

وقد رأيت بعد كتابة القسم الأول من الكتاب في عناصر الأدب وعناصر كل موضوع أدبي أن أتبعه بملاحظات مرقّمة متنوعة، تفيد القارئ بموضوعات مختلفة. وقد اتبع هذه الطريقة بعض الفرنج في كتبهم فقلدتهم لما احتجت بعد إلى تعليقات لم أتأكد أين أضعها في محلها.

والله المسئول أن يكون قد وفقني فيه كما عودنا أن يوفقنا في كل ما كتبناه من قبل.

الباب الأول

نظريات النقد

النقد الأدبي

النقد الأدبي مكون من كلمتين: أدبي منسوب للأدب، وخير تعريف للأدب أنه التعبير عن الحياة أو بعضها بعبارة جميلة. ونقد، وهي كلمة تستعمل عادة بمعنى العيب، ومنه حديث أبي الدرداء: «إن نقدت الناس نقدوك وإن تركتهم تركوك» أي إن عبتهم. وتستعمل أيضًا بمعنى أوسع، وهو تقويم الشيء والحكم عليه بالحسن أو القبيح. وهذا يتفق مع اشتقاق الكلمة، فإن أصلها من نقد الدراهم لمعرفة جيدها من رديئها. فمعنى النقد هنا استعراض القطع الأدبية لمعرفة محاسنها ومساوئها، ثم قصرت على العيب لما كان من مستلزمات فحص الصفات ونقدها عيب بعضها، وهو بهذا المعنى ضد التقريظ، فالتقريظ مدح الشيء أو الشخص والثناء عليه، مأخوذ من «قرظ الجلد» إذا بالغ في دباغته بالقرظ، وبهذا المعنى يستعمله بعض الكتاب المحدثين، فيقولون في المجلات باب النقد والتقريظ يريدون بذلك ذكر المساوئ والمحاسن. ونحن هنا سنستعمل الكلمة بمعناها الواسع وهو تمييز جيد الشيء من رديئه. والنقد في اصطلاح الفنيين هو تقدير القطعة الفنية، ومعرفة قيمتها ودرجتها في الفن، سواء كانت القطعة أدبًا أو تصويرًا أو حفرًا أو موسيقى.

وتسمى الملكة التي يكون بها هذا التقدير الذوق، وهذا الذوق ليس ملكة بسيطة، بل هي مركبة من أشياء كثيرة يرجع بعضها إلى قوة العقل، وبعضها إلى قوة الشعور كما سيأتي توضيح ذلك.

والغرض من دراسة النقد الأدبي معرفة القواعد التي نستطيع بها أن نحكم على القطعة الأدبية أجيدة أم غير جيدة، فإذا كانت جيدة أو رديئة فما درجتها من الحسن أو القبح، ومعرفة الوسائل التي تمكننا من تقويم ما يعرض علينا من الآثار الأدبية.

فالنقد الأدبي متصل اتصالًا كبيرًا بجملة علوم وفنون، فهو من ناحية متصل بالإبداع أو الخلق أو الإنشاء، والنقد أقل من الإبداع، لأنه ينتظره حتى يتم، فإذا تم حكم عليه النقد بالحسن أو القبح.

ويلاحظ أن هناك دائمًا عداء بين النقاد والأدباء الإبداعيين، وفي الغالب يقتصر الأديب على الناقد، كما يقال أيضًا: إن الناقد عادة يميل إلى مهاجمة الابتكار الذي يدعو إليه الأديب، لأن الأديب متحرر من القيود ما أمكن، يسير حسب ذوقه ما أمكن، والنقاد يتبعون غالبًا قواعد متجمدة غير مرنة يريدون أن يطبقوها ولا يخرجوا عنها.

وهذا ظاهر في سلسلة التاريخ الأدبي من عهد اليونان إلى عهد الرومان إلى وقتنا هذا. وكما يلاحظ ثالثًا أن الناقد الجيد لا يمكن عادة أن يكون أديبًا جيدًا، لأن الناقد مقيد بقواعد وقوانين تمنعه من التحليق في الجو الخيالي الحر الذي يتطلبه الأدب.

والناقد على العموم يجب أن يكون ذا حظ كبير من العقل، وحظ كبير من الذوق. ويتجادل الباحثون في أنه هل لا بد للناقد من معرفة آداب أخرى حتى يمهر في نقد لغة أو ليس بضروري. وعلى كل حال فاطلاعه على الآداب الأخرى يوسع أفقه ويزيد في تجاربه.

والنقد الأدبي يخضع لقواعد خاصة كما يخضع كل علم، وكما تخضع الفلسفة، وهذه القواعد مأخوذ بعضها من الفلسفة، وبعضها من علم النفس، وبعضها من الأخلاق، وبعضها من علم الجمال.

والنقد الأدبي ككل علم ناشئ عن ملكات خاصة تنمو بالتربية والتمرين، فلو سُئِلتُ عن ناشئ يريد أن يعد نفسه ليكون ناقدًا أي طريق يسلك؟ أقول: إنه يجب عليه أولًا أن يكثر من قراءة الأدب ويتفهمه ويحاكي جيده، كالذي رُوي أن ناشئًا عربيًّا سأل أستاذه كيف يشدو في الأدب؟ فنصحه أن يحفظ ديوان الحماسة ثم يجتهد أن يجعل شعره نثرًا بليغًا. فلما فرغ من ذلك طلب منه الإعادة، ثم أمره أن ينساها، والظاهر أن الشيخ نصح بذلك لأن الناشئ إذا نسيها نسي مادتها وبقيت أنماطها في ذهنه يستمد منها عند حضور ما يناسبها. ثم يجب أن يسائل نفسه بعد هذا، هل منهج النقد الأدبي منهج تفسيري أو حكمي؟ أعني أن واجب الناقد أن يفسر القطعة الأدبية فقط، ويكتفي بذلك ويترك الحكم لها وعليها للقارئ بحسب ذوقه، أو وظيفته أيضًا الحكم عليها بالحسن أو القبح. قال بهذا قوم، وبذاك قوم، وسيأتي توضيح ذلك. ثم يسائل نفسه: هل قوانين الأدب مقررة ثابتة أو خاضعة للتغير بتغير الزمان؟ ماذا يجب على الناقد أن يكون غرضه من نقده؟

والنقد له اتصال وثيق بالفلسفة. وقد أبان «كانت» في فلسفته العلاقة الوثيقة بين الفلسفة والنقد، فيجب على الناقد أن يقرأ آراء «كانت» الفلسفية في هذا الموضوع.

والنقد ترقى كثيرًا بكثرة المران وزيادة الخلف عما فعله السلف، فقد كان أوائل النقاد يلقون النقد على عواهنه من غير تعليل. وكان ارتكاز النقد الأدبي فيما بعد على علم النفس وعلم الاجتماع سببًا كبيرًا في رقيه، فقد بحث علماء النفس مثلًا فيما عند الأديب من غريزة حب الاستطلاع، وحب نفسه، وبما عنده من عجب أو إعجاب إلى آخره.

وبحث علماء الاجتماع مثلًا في أن الأديب هل ينبغي أن يوجه أدبه إلى خير مجتمعه أو هو غير مقيد بقيد، بل يترك نفسه تتجه كما تشاء من غير قيد ولا شرط وهو ما يعبرون عنه بـ(الفن للفن).

وإذا كان النقد الأدبي فنًّا وجب أن يخضع لكل قوانين الفن، فهناك قواعد أصلية تشترك فيها كل الفنون ومنها الأدب، وهذه القواعد منها ما هو مستمد من علم النفس، ومنها ما هو مستمد من علم الجمال وغير ذلك. وكلما تقدم الناس في فهم علم الجمال زاد تقدمهم في فهم قواعد الفن، وتبع ذلك تقدمهم في التطبيق على النقد الأدبي. والناقدون والأدباء تناولوا دراسة تاريخ الأدب من نواح مختلفة، فبعضهم تناوله من الناحية التاريخية، فهم مثلًا يدرسون العصر الجاهلي ثم العصر الإسلامي، ثم العصر العباسي وهكذا. وحجتهم في ذلك أن الأدب ظل للحياة الاجتماعية وممثل لها، ولا يمكن فهم الأدب حق الفهم إلا إذا فهمت البيئة التي أنتجته. فمثلًا لا يمكننا أن نفهم قصيدة طرفة إلا إذا فهمنا حالة البيئة التي كان يعيش فيها طرفة من أصدقاء يصادقهم، ويلهو معهم ويعاقر معهم الخمر وينفق عليهم وعلى نفسه ماله. ولا تفهم شعر المتنبي إلا إذا فهمنا الأوساط التي جال فيها وقال فيها قصائده، ففهمنا حال حلب إذ ذاك وما كان فيها من حروب صليبية ونحو ذلك، وفهمنا حال مصر وما كان له فيها من أحداث، والدواعي التي دعته إلى قول الشعر فيها، وفهمنا حال العراق وما قاله فيه ونحو ذلك، وهي أمور لا بد منها لفهم شعر المتنبي. ولا نفهم أبا نواس حتى نفهم العصر العباسي على حقيقته وهو الذي نبغ فيه أبو نواس، وكيف كانت حالته الاجتماعية. والنقد الأدبي في كثير من الأحيان يعتمد على هذه الدراسة التاريخية، فلسنا نستطيع أن ننقد جريرًا والفرزدق والأخطل، ونقدر شعرهم تقديرًا صحيحًا إلا إذا علمنا قبيلة كل منهم ومنزلة الشاعر من قبيلته، ومنزلة قبيلته من القبائل، والحالة الاجتماعية والسياسية إذ ذاك، والدواعي التي دعت إلى التهاجي بينهم.

والكتب الأدبية نفسها لا نستطيع أن نفهمها كما ينبغي أن تفهم إلا إذا فهمنا الجو الذي أُلِّفت فيه، فكتاب الأغاني مثلًا إنما نفهمه يوم نفهم كل ما كان يحيط بالمؤلف من

بيئة، ولسنا الآن نستطيع أن نفهم رموز أغانيه؛ لأننا لم نعلم الكثير عن الموسيقى في عصره، كما لا نفهمه إلا إذا علمنا لماذا كان مؤلف الكتاب وهو من نسل الأمويين يذكر الكثير من عيوب بني أمية، ولماذا يسير على منهج الأدب المكشوف لا الأدب المستور، ولماذا يعتمد على رواية السند، ونحو هذا من الأسئلة التي لا يمكن الإجابة عنها إلا بعد دراسة عصره، بل نذهب إلى أكثر من هذا فنقول: إن أفكار الشاعر أو الأديب هي لدرجة كبيرة وليدة بيئته، فمحال أن يكون طرفة عباسيًّا أو أبو نواس جاهليًّا، بل لا يمكن أن يكون أبو نواس إلا عباسيًّا عراقيًّا، ولا يمكن أن يكون البهاء زهير إلا قاهريًّا أيوبيًّا، بل إن شكل الشعر وطريقة النظم ونحو ذلك خاضعة للبيئة التي نشأ فيها.

قد يقال: إنا نرى بعض الشعراء يَنبُغون في عصر واحد، وفي قطر واحد، ومع ذلك نرى بينهم من الفروق ما قد يفوق الفرق بين بعضهم وبعض الشعراء في غير عصرهم. ألا ترى الفرق الكبير بين أبي العتاهية في زهده وأبي نواس في فجوره، وهما متعاصران؟ أو ما ترى الفرق بين عمر بن أبي ربيعة وسلاسته، والفرزدق وخشونته؟ بل ما لنا نذهب بعيد؟ ونحن نرى الفرق كبيرًا بين شعرائنا اليوم في مصر، فبعضهم بعيد الخيال سهل الألفاظ، والآخر قريب الخيال غريب اللفظ؟ فنقول: إنا لا ننكر أن هناك فروقًا كبيرة بين أدباء كل عصر في المعاني والألفاظ، وفي الأسلوب، وفي المنحى الذي ينحوه في أدبه، ولكن شيئًا من ذلك لا يضعف ما نقول، فإن شعراء كل عصر مع الاختلاف بينهم تجمعهم جامعة واحدة، وتؤلف بينهم وحدة كالأسرة الواحدة يكون فيها المذكر والمؤنث، والغضوب والحليم، والذكي والغبي، وهذا كله لا يمنعهم أن ينتسبوا إلى أسرة واحدة.

وقد قرأت رواية روسية مغزاها أن ثلاثة أشقاء من أسرة واحدة تفرقت بهم السبل، فكان أحدهم قسيسًا والآخر ضابطًا في الجيش والثالث مدرسًا، ومع هذا إذا تعمقت في نفوسهم مع اختلافهم الكبير في وظائفهم وجدتهم متحدين في جوهر الحياة ومبادئها الأساسية، ولا يختلفون إلا في المنظر والعرض.

كذلك من الواضح أن كل أمة في عصر من العصور لها طابع خاص يطبع أدبها، وهذا الطابع هو نتيجة بيئته. والأدب العربي نفسه وإن اشترك كله في الخضوع لقوانين اللغة العربية من نحو وصرف وبحور شعر وقافية فإنه يختلف إلى درجة كبيرة باختلاف البيئة التي أنتجته، فالأدب العراقي غير الأدب الحجازي، وكلاهما غير الأدب الأندلسي، وكلها غير الأدب المصري.

والعالم بالبيئة الاجتماعية والتطورات التي طرأت على الأمة وتاريخها علمًا تامًّا يستطيع أن يتبين تأثير ذلك كله في أدبها، وإذا عرض عليه شعر لم يسمعه من قبل أمكنه

أن يعرف من أي إقليم هو، وفي أي عصر كان، والعالم بهذا كله يستطيع أن يذكر السبب الذي من أجله نبعت الموشحات وكثرت في الأندلس، ولمَ كثُرت الأزجال في مصر، ولمَ كثُرت المقامات في العراق.

من هذا كله تظهر لنا قيمة الدراسة التاريخية في فهم الأدب، وقد حدا ذلك بعض الباحثين إلى دراسة الأدب حسب قانون النشوء والارتقاء، وأبانوا خضوعه لهذه القوانين، وألفوا كتبًا في الأدب المقارن بينوا فيها أن الأدب بأنواعه آخذ في سلم الرقي تبعًا لرقي الأمة الاجتماعي، ولكن هذا المنحى من غير شك لا يفيدنا كثيرًا في موضوعنا وهو تقدير القطعة الأدبية، ومعرفة قيمتها، ودرجتها الفنية.

والخلاصة أن الأديب الكبير ليس حقيقة مفردة مستقلة منعزلة، فله صلاته التي تربطه بالماضي والحاضر، وفي هذه الصلات يقودنا هو بالضرورة إلى معاصريه ومتقدميه، وهكذا يقودنا الأديب إلى نوع من أدب قوي موحد ذي كيان قائم بذاته، وحياة مستمرة خاصة، ولكنها متطورة تتبدل في مراحل وأطوار مختلفة. ودارس الأدب من ناحيته التاريخية يجب أن يدرس أمرين اثنين: الأول: ما فيه من حياة مستمرة، أو بعبارة أخرى الروح القومية فيه، والثاني المراحل المختلفة لهذه الحياة المستمرة، أو الطريق الذي يحمل فيه الأديب الروح المتغيرة للعصور التالية، ويعبر عن هذه الروح، وليست دراسة الأدب التاريخية تعني فقط سردًا زمنيًّا للرجال الذين كتبوا أو شعروا في هذه اللغة، والكتب التي ألفوها، والتغيرات التي طرأت على اللغة والأذواق، ولكننا نعني الاستكشاف المستمر عصرًا بعد عصر لعقل الأمة وخلقها.

قد يختلف الكاتب أو الشاعر عن النموذج القومي، ولكن عبقريته رغم ذلك ستظل تستمد الروح المميزة لجنسه، فنحن نتكلم عن الروح الإغريقية، أو الروح العربية، ولسنا نعني أن كل الإغريق فكروا وشعروا على طريقة واحدة، وأن كل العرب فكروا وشعروا بنفس الطريقة، وإنما نعني أننا حين نلغي كل الاختلافات كالتي تكون بين الرجل والرجل، والرجل والمرأة، يبقى على العموم طابع واحد متميز من الخلق الجنسي، ويبقى عنصر قوي يشمل كل الإغريق وكل العرب.

وربما كان المانع الأكبر من اقتباس العرب من الأدب اليوناني الفروق الاجتماعية والذوقية بين الأدبين. فالعرب بذوقهم العربي وبيئتهم العربية لم يستسيغوا الأدب اليوناني كما استساغوا علم اليونان وفلسفتهم، لأن الأدب ذوق عاطفي، والذوق والعاطفة مختلفان. وأما العلم والفلسفة فعقليان، والعقل متقارب. وإنما اقتبسوا من الآداب الأخرى

الشرقية كالفارسية والهندية لأنها تقارب الذوق العربي. هذا إلى أن الحياة الاجتماعية أو البيئة الاجتماعية عند اليونان من ظهور نساء على المسرح اليوناني، وتعدد آلهته وتنادر نابع من البيئة اليونانية فرق بين الأدبين ومنع اقتباس العرب منهم.

والشاعر أو الكاتب هو المصور الكامل لعقل الجنس الإغريقي أو العربي، وهكذا يصبح الأدب ملحقًا لما نسميه التاريخ وشرحًا عليه، فالتاريخ يُعْنَى في الأمم بالأشياء التاريخية من حضارة الناس، ويصور الصورة الظاهرة لوجودهم، ويخبرنا بما عملوا وما لم يعملوا.

أما الأدب، فهو الذي يجب أن نرجع إليه إذا أردنا أن نميز أو أن نفهم ميزات الأمة العقلية والنفسية وعيوبها.

وبهذا يكون الأدب هو روح العصر، ونتاج المجتمع، وتكون دراسة أدب عصرنا تعبيرًا عن روحه ومُثُلِه. والقارئ لهذا يروعه أن يجد صفات كثيرة متحدة تبدو في أدباء العصر الواحد. وحسبنا أن نقارن بين امرئ القيس ومعاصريه من الشعراء لنعلم مصداق ذلك. ومع الفرق بين زهد أبي العتاهية وخلاعة أبي نواس، فإن المدقق يرى أن بينهما صفات مشتركة.

وهذا ما اتجه إليه في بحثه الناقد الفرنسي «تين» فإن أبان بطريقة علمية قوية خضوع الأدب للعناصر الثلاثة: الجنس والوسط والزمن. ويعني بالجنس ما يرثه الناس من المزاج والنفسية، وبالوسط الأوساط المحيطة بهم من مناخ وبيئة طبيعية، وأحوال سياسية واجتماعية ونحوها. وبالزمن روح العصر أو روح تلك المرحلة المعينة للتطور القومي الذي وصلت إليه الأمة في ذلك العصر.

ويتبع دراسة الأدب من الناحية التاريخية الطريقة المقارنة في دراسة الأدباء أفرادًا لما قلناه من العلاقة بين الأديب وحياة الجنس والعصر، فإن كل من ينتقل من أدب أمة أو عصر إلى أدب أمة أو عصر آخر سيدهشه التغير التام في الجو الفكري والخلقي.

ولما كانت دراسة الأدب هي محاولة ربط الظواهر بعضها ببعض، كان على الدارس أن يلحظ في دقة الفروق بين الأدباء والعصور، وأوجه الاختلاف الأساسية التي تظل مبهمة عادة، فيجب أن يدرس الطرق المختلفة عن وسائل التعبير، وعن المسائل العظمى للأدب من حب وبغض، وغيرة وأمل. وأفراح وأحزان، ومشاكل القدر الخالدة، وكيف يكون التعبير عن هذه المسائل ونحوها باختلاف العصور.

وسيلاحظ الدارس أن أهمية الموضوعات في كل عصر تختلف، فبينما يختفي موضوع من الموضوعات، ويصبح عديم الأهمية، إذا بموضوع آخر يظهر ويبرز إلى الأمام.

وكيف يبرز موضوع عند أمة ولا يبرز عند الأخرى، وكيف تعبر أمة عنه، وكيف تعبر عنه الأمة الأخرى، وهكذا من مسائل عديدة، حتى إن الأديب الواحد قد يعبر عن مسألة بتعبيرات معينة إذا هو عالجها في الأدب العربي، ثم هو نفسه يعالجها بطريقة أخرى إذا عالجها في الأدب الفارسي، وذلك يظهر بين التعبير والموضوع في التصوف العربي والتصوف الفارسي الإسلامي.

واتجه آخرون إلى دراسة الأدب من حيث هو فن، وقالوا: إن الذي يعنينا أكثر من كل شيء آخر هو تقرير الآثار الأدبية بقطع النظر عن بيئتها أو قائلها، وأن نجيب عن الأسئلة الآتية: ما منزلة هذه القطعة الفنية؟ ما موضع الحسن أو القبح فيها؟ ما الذي جعلها أثرًا فنيًّا على كرّ الأجيال؟ وهذه الأسئلة ترينا قلة الارتباط بينها وبين دراسة البيئة أو حياة الأديب؛ فكثيرًا ما نجد في ديوان الحماسة أو غيره: «وقال آخر» ولا يذكر القائل، ولا يبين هل إسلامي هو أم جاهلي، وهذا لم يمنعنا من الإعجاب بالأبيات أحيانًا ووضعها في درجتها التي تليق بها. فالغرض من النقد الأدبي إذن تقدير الصفات الأساسية التي يجب توافرها لتكون القطعة أثرًا فنيًّا أدبيًّا.

واتجه آخرون إلى دراسة حياة الأديب لا الأدب نفسه، فوجهوا عنايتهم نحو تأثر الأدب بالأديب وصدوره عنه، ولاحظوا في ذلك أن نفس الأديب هي المنبع الذي صدرت عنه القطعة الأدبية، فيجب أن تدرس هذه النفس ليفهم ما يصدر عنها، فالكتاب الذي ألف والقصيدة التي نظمت، لا يمكن فهمهما حق الفهم إلا إذا فهمت نفسية القائل — وهذا من غير شك صحيح إلى درجة كبيرة، فأنت لا تفهم ديوان الأخطل إلا إذا علمت أنه كان نصرانيًّا وعلمت مقدار تدينه، ولا تفهم قصائد البارودي فهمًا صحيحًا إلا إذا علمت نشأته، والمناصب التي تقلب فيها، والمحن التي انتابته. بل هناك أبيات وقطع نرى عند قراءتها أنها تحتمل نوعين من التأويل والشرح، ومعرفة الشاعر هي التي تعين على ترجيح أحد التأويلين.

إن شئت فانظر إلى الدواوين وقارن بينها، تجد أن بعض الجامعين اكتفى بترتيب الديوان على حروف الهجاء، وبعضهم رتبها حسب أدوار حياة الشاعر، أو قدم للقصيدة بمقدمة تشرح الظروف التي بعثت على قول القصيدة، وترى الفرق كبيرًا في فهم النوعين من الدواوين؛ فترتيب الديوان حسب عمر الشاعر، وذكر الظروف قد ألقى نورًا على القصيدة يوضح جوانبها وما في ثنايا السطور. على حين أن ترتيب الديوان على حروف

الهجاء لم يُفد من هذه الناحية أية فائدة. وكذلك الشأن في الكتب، فأنت إذا علمت أن أمالي القالي ألفها أبو علي للأندلسيين، وأنه أراد أن ينقل علم المشارقة إلى المغاربة أعطاك ذلك الكتاب لونًا صحيحًا يعينك على فهمه وترتيبه. وإذا علمت أن ابن أبي الحديد شارح نهج البلاغة شيعي معتزلي جعلك ذلك أقدر على فهم الكتاب. فإذا علمت أن مؤلفًا لم يكن ثقة قدّرت الكتاب تقديرًا أقرب إلى الحق ... وهكذا ... ولكن ينبغي أن لا يفوتنا أن المغالاة في هذه الناحية ضارة بالفن، فكثيرًا ما تكون معرفة حياة المؤلف أو الأديب أو الشاعر سببًا في عدم تقدير القطعة الفنية تقديرًا صحيحًا، فقد يبخس بعض الناس حق الأخطل لأنه نصراني أو يرفعونه فوق منزلته لأنه نصراني أيضًا، وكذلك قد يؤثر في نفس القطعة الفنية ما تعرفه عن منشئها من ورع وسمو خلق، أو تهتّكٍ أو ضَعة، أو انتساب إلى حزب سياسي يعجبك أو لا يعجبك.

من أجل هذا ألح بعض الأدباء في إبعاد حياة الأشخاص، وعدم حسبان ذلك في تقديم الفن. وقالوا ليس يهمنا كثيرًا معرفة ما إذا كان مجنون ليلى شخصًا حقيقًّا أو خياليًّا ما دمنا نستطيع أن نقوّم القصائد المنسوبة إليه تقويمًا حقيقيًّا. وليس يهمنا من الناحية الفنية أكان ديوان امرئ القيس من شعر امرئ القيس أم من شعر خلف الأحمر أو غيره، كما لا يهمنا إن كانت هذه الصورة لروفائيل أو لغيره ... إن ذلك قد يهم المؤرخ ويهم مؤرخ الفن، ولكن لا يهم الناقد؛ كما لا يهم من يريد أن يعرف مساحة بيت أن يعرف من مالكه ولا من بانيه ولا جمال هندسته أو قبحها. وهم يقولون: إن الفنان قد قدم لك قطعة فنية لتحكم لها أو عليها، فأصدر حكمك عليها وحدها. والأديب لم يقدم حياته لتحكم لها أو عليها. والواجب أن يحكم على قيمة الفنان بما يقدمه لا على ما يقدمه بقيمته هو.

والحق أن قدرًا من معرفة حياة الفنان لازم لفهم ما صدر عنه من فن، وهو القدر الذي يرسل الضوء على الآثار الفنية. فأما ما وراء ذلك فليس يهمنا في موضوعنا وهو النقد الأدبي.

والنقد، بهذا الشكل، أقرب إلى العلم منه إلى الفن، فهو يقرر القواعد النظرية أكثر مما يبين طريقة استخدامها، ويوضح النظريات التي يمكنك أن تعرف بها القطعة الفنية ومقدار جودتها، ولكن لا يتعرض كثيرًا لتدريبك وتبيين الطرق العملية لتكون فنانًا.

وبذلك نستطيع أن ندرك الفرق بين النقد وفن البلاغة، فالفرق بينهما من وجهين:

الأول: أن البلاغة تغلب فيها الناحية الفنية، فهي تقصد أكثر ما تقصد إلى تمرين المتعلم أن يأتي بقطع بليغة، أما النقد فيوضح النظريات التي تقدر بها تلك القطع.

والثاني: أن البلاغة أكثر ما تعني بالشكل وصورة الكلام، فهي تفرض أن المعاني حاصلة في ذهن الكاتب، ثم تعلمه كيف يصوغها ويخرجها في قالب بليغ. أما النقد فيتعلق بما وراء الشكل، بمقدار ما في القطعة مثلًا من عواطف، وبمقدار ما في القصيدة من خيال ... وهكذا، فإذا عنيت البلاغة بالنظم وتأليف الكلام وتركيب الجمل ومظاهر الأسلوب، فالنقد يُعْنَى بمنابع الأسلوب من فكر وعاطفة وخيال ونحو ذلك مما لا يتعلق بالشكل.

على أنه يجب ألا يغرب عن الذهن أن علم النقد على رأي مؤلفي العرب — وقد قسموا العلوم إلى علوم نضجت واحترقت، وعلوم لم تنضج، وعلوم نضجت ولم تحترق — لم ينضج بعد، ولم تحدد موضوعاته تحديدًا دقيقًا؛ لأنه لا يزال في طور التكون بخلاف فن البلاغة أو كما يقولون علم البلاغة.

يتضح لنا مما تقدم أن النقد الأدبي غرضه أن يستكشف العناصر التي لا بد منها لما يسمى أدبًا، والتي إذا تحققت على الوجه الأكمل كانت المثل الأعلى للقطعة الأدبية، والتي هي المقياس الذي نقيس به الآثار الأدبية لنعرف قيمتها.

ولكن هل هذا ممكن؟ وهل هناك أصول للصفة التي وصفوا؟ وهل يمكن تأسيس علم غرضه ما ذكرنا؟

شك قوم في إمكان هذا، بل أحالوه، ووجهت اعتراضات عدة على هذه المحاولات.

وأهم هذه الاعتراضات، أولًا: أن النقد الأدبي يعتمد على الذوق، والذوق بحكمه على الأشياء لا يستند على أحكام عقلية، وإذ ذاك لا يمكن أن تكون هناك قواعد يصدر عنها الحكم وتتخذ مقياسًا، ألا ترى أن الناس إذا اختلفوا في قطعة فنية لم يستطع أحدهم استخراج حجج عقلية يقنع بها الآخرين. فالأدب فن شأنه شأن الحب، وكما قال الشاعر:

ليس يُستحسن في شرع الهوى عاشقٌ يحسن تأليف الحجج
بُنِيَ الحبُّ على الجَوْرِ فلو أنصفَ المحبوب فيه لسَمج

وإنا لنرى هناك مقياسًا لكل المسائل النظرية، وللبحث عن الحقائق تتحاكم إليه، ووضعت قواعد المنطق للسير على ما يقتضيه العقل لإقامة البرهان. ونستطيع أن نقول بعد الامتحان: إن هذا صواب وهذا خطأ. ولكن فيما يتصل بالفن وفيما يتصل بالأشياء التي تصدر عنه، وفي الأحكام التي تصدر عليها، ليس الشأن كذلك، فإذا رأيتُ صورة وقلتُ: إنها جميلة، فمعنى ذلك أنها تسرُّني وتلائم ذوقي، وليس في إمكانك أن تقول: إن هذا حق أو باطل كما تقول في الحقائق العلمية؛ وليس الأدب إلا ضربًا من الفن،

فإذا سمعت أو قرأت قطعة فأعجبتني قلت إنها جيدة، أي إن ذوقي يستحسنها وإذا لم تستحسنها أنت فلك ذوقك، وليس هناك مرجع نحتكم إليه. وكل ما قيل في شأن قواعد الاستحسان والاستهجان ليس إلا ضربًا من التحكم أو اللعب بالألفاظ، أو استخدام القدرة البلاغية تعمل في الإقناع عمل الحجج المنطقية ومحال ذلك. وإن شئت مثلًا لذلك فاقرأ ما يقوله عبد القاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز، يقول: «ومما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع، فلفظ الأخدع في بيت الحماسة:

تلفتُّ نحو الحي حتى وجدتُّني وَجعت من الإصغاء ليتًا وأخدعا

وبيت البحتري:

وإني وإن بلّغتني شرف الغنى وأعتقت من رق المطامع أخدعي

فإن لها في هذين المكانين ما لا يخفى من الحسن. ثم إنك تتأملها في بيت أبي تمام:

يا دهرُ قوّم من أخدعيك فقد أضججتَ هذا الأنام من خُرُقك

فتجد لها من الثقل على النفس ومن التنغيص والتكدير أضعاف ما وجدت هناك من الروح والخفة والإيناس والبهجة.» ا.هـ.

فأنت ترى أن عبد القاهر لم يرجع في كلامه إلى حكم عقلي ولا تعليل منطقي، وإنما ترى أن الدعوة والبرهان من صنف واحد، كلاهما يعتمد على الذوق من غير حجة.

وقد أجيب عن هذا الاعتراض بأن مما لا شك فيه، ومما يسلم به كل باحث أن هناك فرقًا بين ذوق وذوق، وأن هناك ذوقًا أرقى من ذوق كما قال الأستاذ «بين»: «إن الفكرة الأولى في الجمال تنشأ عن الألوان، فالطفل قبل أن يشعر بلذة لجمال شكل أو جمال حركة تأخذ ببصره الألوان الزاهية والصور البديعة». وإني أميل إلى تقرير ذلك عند القرويين، فإنه تغلب عليهم هذه الفكرة في الجمال حتى في تقدير جمال النساء، فمن أخذوا بحظ قليل من المدنية يميلون إلى الألوان القوية كالأحمر القاني والأصفر الفاقع، ويعجبهم من الثياب الألوان الكثيرة الصارخة، أما المتمدنون فتعجبهم الألوان الخفيفة المتناسقة الخافتة.

ونحن إذا قرأنا شعر الجاهليين في وصف النساء، وجدنا الصفات المادية من مثل قوله:

بيضاء باكرها النعيم فصاغها بلباقة فأدقّها وأجلّها
حجبت تحيّتها فقلتُ لصاحبي ما كان أكثرها لنا وأقلّها

ولكن لا يلتفتون إلى جمال الحديث وجمال خفة الروح، كما يقول بشار العباسي:

وحديثها السحر الحلال لوانها

لأن جمال الحديث يتصل بالمعنى أكثر مما يتصل بالمادة.

وقل مثل ذلك في الأدب، فالقطع الأدبية التي تعجب الشعبَ المنحطّ لا تعجب الأديب الراقي من ناحية الألفاظ ومن ناحية المعاني. وهذا من غير شك يرجع إلى اختلاف الذوق وتدرّجه في الرقي، بل إن الأديب نفسه إذا رقى استحسن ما لم يكن يستحسن، واستهجن ما لم يكن يستهجن تبعًا لرقي الذوق، وإذا كان الذوق يرقى وينحط فهو خاضع لنظام وقوانين يمكن دراستها. وهناك مقاييس للذوق الراقي والذوق المنحط يمكن أن تصاغ في قالب قواعد علمية، بل صيغت بالفعل في علم الجمال، وإن لم يستكشف جميعها بعد. فليس الحكم النقدي يصدر اعتباطًا أو يلعب فيه بالألفاظ، وإنما هو مبني على ذوق خاضع للبحث العلمي.

الاعتراض الثاني: اعترض أيضًا بأننا نرى حتى الأدباء المتضلعين يختلفون فيما بينهم اختلافًا كبيرًا عند الحكم على القطعة الفنية وعلى الأديب، فنرى علماء الأدب يختلفون في أيهم أفضل، جرير أم الفرزدق أم الأخطل؟ وأيتهما خير: مقامات الحريري أم مقامات البديع ... ونحو ذلك. ونراهم يختلفون في أحسن مقامة للحريري وأحسن قصيدة لأبي نواس والمتنبي، وأحسن قول قاله امرؤ القيس أو النابغة. وإذا كان الأدباء — وهم الخبراء في الفن — يختلفون هذا الاختلاف، فليس هناك من أمل في وضع قواعد ثابتة يمكن الخضوع إليها واتخاذها مقياسًا.

والجواب عن هذا أن الاختلاف في الذوق مسلم به؛ ولكن ما اتفق عليه الأدباء أكثر مما اختلفوا فيه، وليس بينهم من يشك في أن كلًّا من الفرزدق وجرير والأخطل شاعر عظيم، ولا أن امرأ القيس والنابغة فرسا رهان، ولا أن مقامات البديع فيها مزايا وعيوب،

كما أن مقامات الحريري كذلك، وأن عديّ بن زيد شاعر ضعيف، وهكذا. هناك ضروب من الاتفاق عدة، وهذا الاتفاق دلّل على أن هناك معاني في نفوس الأدباء ومقاييس متفقًا عليها يصدرون عنها هذه الأحكام المتفقة، فالنقد الأدبي ينبغي أن يسمح بهذا الاختلاف البسيط بين الأدباء ولا يضيره ذلك، فإن وراء هذه الأصول والقواعد التي اتفقوا عليها أو هي في نفوسهم محل اتفاق — شخصية تسبب هذا الاختلاف، فمن غلبت عليه فكرة التشاؤم وأَلِمَ من عيوب الناس واحتقر شئونهم مثلًا يميل إلى شعر أبي العلاء. ومن قضى حياته في لهو وسرور وخمر وتشبيب ونحو ذلك فضل شعر أبي نواس، وهكذا. وهذا الاختلاف في التفضيل لا يؤثر كثيرًا في قواعد النقد التي تقرر مركزًا أدبيًّا ممتازًا لكل من أبي العلاء وأبي نواس.

الاعتراض الثالث: واعترض ثالثًا بأن مجال الأدب غير محدد ونتاجه متنوع تنوعًا لا يحصى، فلا يمكن أن يوضع إذن لغير المحدد قواعد محدودة تحيط به وتنطبق على كل أنواعه. فشعر أبي العلاء الباكي، وشعر أبي نواس الضاحك، وشعر أبي العتاهية الجاد، وشعر ابن الحجاج الماجن، وشعر المتنبي العاقل، وشعر العباس بن الأحنف العاشق، وشعر مؤدب، وشعر فاحش، وأنواع من الشعر لا تحصى، ومن النثر الفني لا تحصى. كل هذا يجعل من المستحيل أن توضع له قواعد تجمعه، ومقاييس تقتبس منه؛ لأن الأدب سجل الحياة، ومناحي الحياة عديدة ومتابعها مختلفة: عقل وشعور وخيال وما إلى ذلك، وكل منبع من هذه المنابع له ضروب وألوان لا يحصرها عد، فكيف يمكن وضع قواعد ومقاييس تجمع شملها وتحدد قيمتها.

وقد أجيب عن هذا الاعتراض بأن هذا التنوع والاختلاف يجعلان مهمة النقد الأدبي صعبة لا مستحيلة. فوراء هذا التنوع أسس يحاول هذا العلم ضبطها ووضع مقياس لها، فمثلًا مجال الخيال متنوع أنواعًا لا عداد لها، ولكن هذا لا يمنع أن يضبط الخيال، وتوضع له قواعد، ويحدد له مقياس ينطبق على أنواعه الكثيرة.

الاعتراض الرابع: وهناك اعتراض رابع، وهو أن الأدب إنما يصدر عما في نفس الأديب من عبقرية ونبوغ، والقطعة الأدبية تتلون بلون هذه العبقرية وما للأديب من شخصية، وهذه العبقرية أو الشخصية لا تخضع لقواعد؛ لأن كل عبقرية من طبيعة خاصة ولها ميزات خاصة لا يشاركها فيها غيرها، ومن أجل هذا كان نتاجها، وهو القطع الأدبية له كذلك ميزات خاصة لا يشاركها فيها غيرها، وهذا يجعل وضع قواعد شاملة من المستحيل إن واجب النقد أن لا يكتفي ببيان شعر المتنبي مثلًا، وما يشبه

فيه غيره من الشعراء وما ينفرد به لأن هذا لا يعرفنا المتنبي حق المعرفة، وإنما واجبه أن يشعر القارئ بطعم المتنبي، ويجعله يتذوقه ويحس أن له طعمًا خاصًّا يخالف بقية الطعوم، وهكذا في كل الأدباء … وهذا ما لا يمكن أن توضع له قواعد ثابتة.

وجوابنا هنا كجوابنا السابق، وهو أن هذا يوضح صعوبة البحث، ولكن لا يوصل إلى النتيجة التي وصل إليها المعترض من استحالة البحث، وأيضًا فليس من خصائص النقد أن يشعرك بطعم كل أديب، فهذا شيء لا يكونه النقد؛ بل تكونه القراءة الشخصية لآثار الأديب. وإنما الناقد يستحسن الآثار الأدبية أو يستهجنها ثم يضع لاستحسانه واستهجانه عللًا معقولة، وهذا هو موضوع النقد فهو يضع القواعد التي يرجع إليها في الاستحسان أو الاستهجان، ويرى إن كان يمكن تطبيق ذلك على جميع الآثار الفنية أو لا.

والآن نخرج من هذه الاعتراضات بنتيجة واحدة، وهي أن هذا العلم محفوف بصعاب كثيرة، وأن هناك نواحي لا يمكن وضع قواعد لها كالشخصية المختلفة للأدباء؛ وقواعد يمكن وضعها وتطبيقها على الأدب عامة، كما يمكننا القول هنا أن علم النقد يريد أن يخرج بالنقد من أن يكون مجرد استحسان أو استهجان لا يستند على تعليل، فكل ما كان مبنيًّا على ذوق الناقد وحده، ومجرد ادعائه أن هذا بليغ وهذا غير بليغ؛ لأنه يتذوقه أو لا يتذوقه، واكتفاؤه أن يصوغ عباراته بالاستحسان والاستهجان في قالب جميل كما يفعل عبد القاهر الجرجاني وأبو هلال العسكري في كثير من المواضع، كل هذا ونحوه لا يفيدنا كثيرًا في موضوعنا، ولا يصح أن يعد من علم النقد، كذلك يجب أن ننبه هنا على أن قواعد النقد لم يلاحظ في وضعها الفنان بقدر ما لوحظ الحكم على الآثار الفنية، فليس الغرض الأساسي منها أن تعلم الشاعر كيف يشعر، ولا الكاتب كيف يكتب. وإنما تعلم الناقد كيف يحكم على الآثار الفنية. فهي قواعد مستنبطة من الفن وليس الفن مستنبطًا منها، ويجب أن نلفت النظر إلى أننا بهذه القواعد لا نريد أن نهدر الذوق الخاص بالناقد فإن له دخلًا كبيرًا في قيمة الناقد؛ ولكن مما لا شك فيه أن هذه القواعد تساعد ذوق الناقد على تعرف الصواب.

وأيًّا ما كانت اتجاهات الدراسات الأدبية يجب على قارئ الأدب أن يقرأ القصيدة أولًا قراءة دراسية، ثم يقرؤها بعد ذلك قراءة نقدية، ففي القراءة الأولى يحاول أن يتعمق في نفسية الشاعر وأن يتفهمها، وأن يملأ قلبه مما كان يفعمه من عواطف وإحساسات، أن يحيط نفسه بنفس الجو الشعوري الذي كان الشاعر فيه ينشئ قصيدته. أما في

القراءة الثانية فعليه أن يقارن بين هذه القصيدة وغيرها من جنسها، ويزداد تعمقًا في فهم لمحاتها وتبين إشارتها.

وبديهي أن القراءة الثانية لا تكون إلا بعد القراءة الأولى، فنحن لن ننقد قصيدة حق النقد إلا إذا درسناها أولًا، وتفهمناها وتعرفنا روح صاحبها، وتعمقنا في عواطفه وشعوره وانسجمنا في جوِّه العاطفي. ثم إن قيمة القراءة الثانية تتوقف على مقدار القراءة الأولى من الجودة والإتقان.

ونحن في نقدنا للقصيدة لا نعني إلا بالناحية الأدبية العاطفية دون أن نهتم بالمسائل الخلقية أو المناقشات الفلسفية. فهذا النقد هو ما نسميه النقد الأدبي.

وحين يبدأ الإنسان في النقد يبدأ في استعمال اصطلاحات معينة مثل وزن وبحر وقافية واستعارة وتشبيه، وغير ذلك من ألوف المصطلحات. فالأسلوب هو طريقة تعبير الإنسان عن نفسه، والأسلوب الجيد هو الذي يحسن التوضيح كما يريده الإنسان. فقولنا: اثنان واثنان أربعة تعبير جيد؛ لأنه يبين ما نريد أن نقوله في جلاء، ولكن ليس كل ما نريد أن نعبر عنه في هذه الدرجة من السهولة، وليس كل ما نريد أن نعبر عنه في الدرجة من الاعتماد على العقل، ولا هذا التعبير أيضًا فيه جمال فن، فهناك أشياء أخرى نحس بها في داخل أنفسنا ونريد أن نخرجها إلى العالم الخارجي عن طريق القول، وهذه الأشياء لا تتصل بعقلنا وتفكيرنا فقط، ولكنها تتصل بروحنا وعواطفنا وكياننا كله، ولذلك يكون فيها خفاء هذه العواطف ودقة هذه الروح وتعقد هذا الكيان. فيكون التعبير عنها نوعًا آخر لا يكتفي بمجرد هذا التقرير السهل البسيط الذي وجدناه في تعبير «اثنان واثنان أربعة» بل يلجأ إلى فنون أخرى يدخلها في الأسلوب حتى يمكنه حسن التعبير، كالتشابه والاستعارة والمجاز والكتابة ونحو ذلك مما وضع له علم البلاغة. ومن أجل هذا اختلفت التعبيرات الأدبية باختلاف الأشخاص في هذه العواطف، والاختلاف في النفوس. ولهذا أيضًا اختلفت أساليب الأدباء اختلافًا كبيرًا. أما الأساليب العلمية فليس فيها هذا الاختلاف، بل هي متحدة متشابهة. وسبب ذلك أن الأساليب العلمية تقوم على العقل وحده، والعقل يكاد يكون قدرًا متشابهًا عند الناس ليسوا يختلفون فيه اختلافهم في العواطف، وتضارب العوامل النفسية، ولذا كانت التعبيرات عن أغراض هذا العقل متقاربة متشابهة. بل قد يلجأ العلماء إلى استعمال الرموز المطبقة الحسابية والجبرية والهندسية، فيقل هذا الاختلاف في التعبير.

وبعكس هذا تمامًا نجد الأساليب الأدبية، فهي متنوعة متعددة الصور كما قلنا، وهذا يسلمنا إلى القول بأنه ليس من قاعدة واحدة تنقد بها كل أنواع الأساليب الأدبية،

ويحكم بها على جودتها، وإنما نحكم على كل أسلوب بأحكام نستمدها من الأسلوب نفسه. فننظر إلى طبيعة الأسلوب، وطبيعة المعنى، ومقدار انسجامها، وننظر إلى درجة إجادة الأسلوب في التعبير عن المعنى، ولكن هناك أشكالًا من الأساليب تجمع كل طائفة منها متشابهة مشتركة يكون من السهل خضوعها لقانون نقدي عام يطبق عليها، فالأسلوب العلمي لا يراد منه إلا الإفهام، ولذلك يجب أن يكون سهلًا خاليًا من كل تعقيد، بسيطًا عاريًا عن كل زخرفة أو تنميق، مساويًا للمعنى لا يزيد عنه ولا ينقص، مرتبًا ترتيبًا منطقيًّا متينًا.

أما الأسلوب الأدبي فلا يشترط فيه هذا؛ لأن غرضه ليس مجرد الإفهام، بل له غرض آخر هو التأثير والإقناع والاجتذاب. فالخطيب مثلًا حين يخطب الناس ليس غرضه أن يفهمهم ما يقول، بل غرضه أن يستميلهم إليه، ويجتذبهم إلى موافقته على ما يقول، فهو لذلك لا يكتفي بالتعبير البسيط المألوف، بل يلجأ إلى جمل يستثير بها عاطفة السامعين ويتملق قلوبهم ويستدعي إعجابهم. تلك الوسائل هي التي تكتشفها البلاغة، وكذلك شأن الشاعر في قصيدته إذا هو يريد أن يستثير عواطف معينة، وانفعالات خاصة لدى سامعه وقارئه، لا تكفي في استثارتها هذه اللغة الأولى.

ولكن الأدباء أنفسهم يختلفون في خلجات نفوسهم وفي صبغتهم العاطفية، فتختلف لذلك أساليبهم، فأديب واقعي يعبر عن الحياة الفعلية، وأديب مثالي يعبر عن أدبه تعبيرًا مثاليًّا. ويجب عند دراستنا للكتب الأدبية أن نفرق بين ما يسميه كارليل الأصوات المبتكرة، وبين ما هو مجرد أصداء، أو بعبارة أخرى بين الرجال الذين يتكلمون كلامًا صادرًا عن أنفسهم وبين الذين يتكلمون نقلًا عن الآخرين، أو كما قال بعضهم عن كتاب بعد قراءته: «قد قرأت كتابًا جديدًا وليس طبعة جديدة، وليس انعكاسًا لأي كتاب آخر». ولسنا نحتقر الأصداء والانعكاسات ولا نذمها ولا نبالغ في انتقاصها إذ إنها إن كانت جيدة في نوعها، كان لها مكانها وفائدتها، ولكن لكي نتجنب كل تقدير خاطئ يجب أن نميز الأدب الذي يستمد حياته من شخصية المؤلف وتجربته عن الأدب الذي يستمد حياته من طريق غير مباشر عن شخصيات الآخرين وتجاربهم، فهذا النوع الثاني يجب أن يوضع دائمًا دون الأول في المكانة.

وعلى كل حال يجب أن نعير اهتمامًا لما يسمونه مبدأ الصدق. وقد كان أفلاطون أول من أعلنه، وهو أن أساس كل عمل جيد وخالد في الأدب هو الإخلاص التام من الفرد لنفسه، والإخلاص التام منه لتجربته الخاصة في الحياة، وهذه الصفة من الإخلاص هي

التي عدها «كارليل» العنصر الضروري لتكوين كل عظمة وبطولة، وهذا المعنى هو الذي عبر عنه «ألفريد دي موسيه» بقوله: «إنني أنا الذي عشق.» وقد تبدو هذه العبارة عادية، ولكن كم منا يستطيع أن يقولها في صدق؟ وكما قال جورج هنري لويس: «نحن لا نستطيع أن نطلب من كل إنسان أن يكون له عمق غير عادي في فطرته، ولا نستطيع أن نطلب منه تجربة غير عادية، ولكننا نطلب منه أن يعطينا أحسن ما يستطيع، ولن يكون هذا الأحسن شيئًا يملكه غيره..» وكم من الناس قد فقدوا قيمتهم بكبتهم نفوسهم، وجريهم وراء غيرهم في أسلوبه وموضوعه. وهذا هو الذي يفسر أننا نرى الرجل كبيرًا في ملكاته الطبيعية، واسع الثقافة كاملًا في الفن، قد فاقه غيره بسبب أن الأول أقل صراحة وأضعف جرأة في التعبير عن نفسه. وبدون الإخلاص لا يمكن أن يوجد في الأدب عمل حي. وميزة التجديد في الأدب التي يدأب الناس في البحث عنها ليست في الجدة، ولكنها في الصدق. والإنسان سواء كان محيط تجربته وقوته الخاصة كبيرًا أو صغيرًا فإنه يجب أن يكتب عما تقوده إليه أقدامه، وأن يهتم بوصف ما عاشه هو وما رآه وفكر فيه وأحسه بصدق وأمانة، ونعني بالصدق أن يعبر عن إحساسه وشعوره لا عن إحساس غيره وشعوره. فأبو العتاهية مثلًا حين يعبر عن الزهد، وأبو نواس حين يعبر عن غرامه بالخمر، إنما يعبران عن صدق وإخلاص، والرجل الصالح التقي الذي لم يتعرض يومًا ما لحب مذكر، والتغزل فيه لا يكون صادقًا حين يقول الشعر في غزل المذكر، وهكذا.

عناصر الأدب

أجمع النقاد تقريبًا على أن الأدب يتكون من عناصر أربعة: العاطفة، والمعنى، والأسلوب، والخيال. ونعني بذلك أن كل نوع من الأدب لا بد أن يشتمل على هذه العناصر الأربعة ولا يخلو من عنصر منها، غاية الأمر أن بعض الأنواع الأدبية قد يحتاج إلى كمية أكبر من بعض هذه العناصر مما يحتاجه من نوع آخر. فالشعر مثلًا يحتاج إلى مقدار من الخيال أكثر مما تحتاج إليه الحكم، والحكم تحتاج إلى مقدار من المعاني أكثر مما تحتاجه من الخيال وهكذا.

العاطفة

هي عنصر هام في الأدب، ومع علم الأقدمين بها، فإن اسمها لم يستعمل في الأدب العربي إلا حديثًا، كالذي قالوا عن الأدب الألماني فيه عشق كثير، ولكن ليس فيه كلمة عشق. فأنت تقرأ طبقات الشعراء لابن قتيبة مثلًا، فتجد فيه قول الشعر للرغبة أو الرهبة، ولكن لا تجد فيه كلمة العاطفة؛ لأنها لم تخترع إلا في العصر الحديث، وكذلك في كتاب العمدة لابن رشيق وفي غيره من الكتب. على كل حال فهي عنصر هام، وقد كثر في تعبير الأدباء المحدثين أن فلانًا مشبوب العاطفة أو هو ذو عاطفة بليدة، وهذه العاطفة هي التي تمنح الأدب الصفة التي نسميها بالخلود، فنظريات العلم ليست خالدة، فالعلم الذي كان في زمن الإلياذة قد مات وبقيت الإلياذة، والعلم الذي كان في زمن المتنبي مات وبقى شعر المتنبي، ولم يبق العلم الذي في زمنه إلا للتاريخ، والسبب في ذلك أن العلم خاضع للعقل، والعقل سريع التغير حتى في الإنسان الواحد من صباه إلى شبابه إلى شيخوخته، فقد يرى الرأي في زمن ثم يرى غيره في زمن آخر وهكذا.

أما العاطفة فلا تتغير إلا قليلًا، وإذا تغيرت تغيرت في أشكالها دون أساسها، فمثلًا عاطفة الحزن على ميت قد تضبط عند الألمان والإنجليز، ولا تكون مضبوطة عند المصريين، ولكن الحزن هو الحزن. وعاطفة الإعجاب بالبطولة قد تتخذ شكل عبادة الأبطال عند البدائيين، وقد تبعث على إقامة تماثيل عند الأوروبيين، وقد تتخذ أشكالًا عند غيرهم، ولكنها في جوهرها ثابتة عند الجميع، وهكذا.

وأيضًا فإن العلم يتعلق بالموضوع، والموضوع تتغير قوانينه كلما جد جديد. أما العاطفة فتتعلق بشي ذاتي قليل التغير، وما خلا من العاطفة كالتقاويم والنتائج والأخبار المحلية والمعادلات الجبرية وقوانين اللوغاريتمات وكتب الإحصاء، فلا تسمى أدبًا بحال من الأحوال. وكذلك كتب الرياضة وكتب علم طبقات الأرض أو علم النفس. على حين أننا نعد أبياتًا من الشعر ولو تافهة في فتاة أو زهرة أو خصلة من الشعر أدبًا. ذلك لأن النوع الأول غير مرتبط بالعواطف والثاني مرتبط بها.

وكتب التاريخ قد تعد أدبًا وقد لا تعد، فإذا كان كتاب التاريخ لا يشتمل إلا على حقائق مجردة من العواطف ومستندة فقط على الوثائق والإحصاءات لم يعد أدبًا. أما إذا مزج فيه المؤرخ حقائقه بعواطفه، وضحك أحيانًا وبكى أحيانًا، وأتبع الحادثة برأيه فيها، وأكمل بخياله ما نقص، وبعث عند القارئ ما حمسه أو خذله كان أدبًا بمقدار ما فيه من عاطفة.

وإذا كانت العواطف أساسًا من أسس الأدب وهي التي تجعله خالدًا، وكانت العواطف لا تتغير حُبِّب إلينا قراءة الشعر مرارًا. فنحن لا نمل من إعادة قراءة المتنبي أو أبي العلاء، على حين أننا نمل بسرعة من قراءة كتاب علمي متى كنا نعلم ما فيه؛ لأنه مرتبط بالعقل لا بالعاطفة. وشيء آخر وهو أن العاطفة أوسع مجالًا لتوضيح الشخصية، ففهم الحقائق العلمية فهمًا مطابقًا للواقع والتعبير عنها يشترك فيه الناس على السواء تقريبًا، فنحن إذا قلنا: الخط المستقيم هو أقرب مسافة بين نقطتين كانت هذه الحقيقة عامة يستوي الناس إلى درجة كبيرة في فهمها والتعبير عنها. فليس فيها كبير مجال للتعبير عن الشخصية، ولكن ما أشعر به إذا رأيت نجمًا في السماء يخالف ما شعر به من بجانبي، وتعبير عنه يخالف تعبير صاحبي، على حين أن الفلكيين في كلامهم عن النجوم وأحجامها، وبعدها وحركاتها متقاربون في الإدراك العقلي والتعبير القولي. وعندما تدخل العاطفة في الشعور والتعبير تظهر الشخصية ويكون الأدب.

وإذا أردت أن تعرف شخصًا أعالم هو أم أديب أم هو عالم وأديب معًا، فانظر بنتاجه أيؤثر كلامه في العقل أم في العاطفة أم فيهما معًا، فالأول عالم والثاني أديب والثالث عالم وأديب معًا.

معنى الأدب: وهم يعرفون الأدب عادة بأنه تفسير الحياة واستخراج معانيها. ومن الواضح أن استخراج معاني الحياة والتعبير عنها إنما يرجعان إلى ما للإنسان من قوة عاطفة؛ لأن الحياة بمعناها الواسع لا تسيطر عليها الحقائق الخارجية ولا الظروف الخارجية ولا التفكير العقلي بقدر ما تسيطر عليها العواطف، والعواطف هي التي تحركنا إلى العمل وهي التي توجه الإدارة، وهي التي تحدد مجرى الحياة.

ولذلك نلحظ أن أعمال الحياد ليس ينطبق عليها كلها المنطق، لأن المنطق قانون العقل لا العواطف، والحياة خاضعة للعواطف والعقل معًا، ولذلك نراهم يقولون إذا عجزوا عن تطبيق المنطق العقلي: إن هذا ما يقتضيه منطق الواقع، بل قد يكون منطق العاطفة أحيانًا مخالفًا لمنطق العقل، كالعطف على ابن عاقّ، والبكاء على شرير، وتفضيل ابن الزوجة الجميلة ولو لم يكن كفئًا، كما كان من هارون الرشيد في تقديمه الأمين على المأمون.

والأدب أداته العواطف، وهو الذي يحدث عن شعور الكاتب ويثير شعور القارئ ويسجل أدق مشاعر الحياة وأعمقها.

ولكن إذا نحن سلمنا بأن ما كان مصدره العواطف أدب، فهل يمكننا أن نسلم بصحة العكس، وهو أن ما لا يصدر عن عاطفة ولا يثير عاطفة لا يسمى أدبًا؟

والجواب أن هذا صحيح أيضًا، وهو أن ما لا يحرك عاطفة ولا يثيرها لا يسمى أدبًا، فالتاريخ إذا صدر عن عاطفة وأثار عاطفة سمي أدبًا وإلا كان علمًا. والشروط التي وضعوها لكتابة التاريخ كالدقة والإلمام بجميع نواحي الموضوع والإنصاف في الحكم هي شروط من الناحية التاريخية، فإذا فقدناها لم يعد كتاب تاريخ، ولكنه إذا كان ذا أثر في العواطف ظلت ناحيته الأدبية باقية. والسبب في أننا نعد كاتبًا أو ناقدًا أو باحثًا أديبًا وآخر غير أديب، أن الأول يثير الحقائق التي يذكرها ويقويها ويلهبها باللعب بالعواطف.

ثم إنه أحيانًا تكون كميات العناصر الأخرى كبيرة، وهي عنصر العقل والخيال والأسلوب، ولا يكون فيها شيء من العواطف، كبعض حكم المتنبي، وبعض الأمثال، فهذه يختلف النقاد فيها، وبعضهم لا يعدها أدبًا لخلوها من عنصر هام، وهو العاطفة، وبعضهم يعدها أدبًا لما كان من التعويض بزيادة العناصر الأخرى، وقالوا إنه إذا زادت كمية الخيال وقوي الأسلوب فمن البعيد ألا يؤثر في العاطفة.

وعلى الجملة فإثارة العواطف هي العنصر الظاهر في الأدب، فإذا كانت هذه الإثارة هي أهم غرض للكاتب أو الأديب كان لنا من هذا شعر أو أدب كفن من الفنون الجميلة، وإذا لم يثر هذه الإثارة بحال من الأحوال صعب أن نسميه أدبًا، بل ربما كان علمًا، وإذا كانت الإثارة وسيلة لا غاية فقصد إليها الأديب أو كان غرضًا عرضيًّا لا أساسيًّا، قلنا: إن على هذه الكتابة مسحة من الأدب بقدر ما فيها من إثارة العواطف.

ومن هذا نستطيع التفرقة بين العالم والأديب بأن العالم يلاحظ الأشياء ويستكشف ظواهرها وقوانينها وعلاقتها بالأشياء الأخرى وعلاقتها بالظروف التي تحيط بها، على حين أن الأديب يلاحظ الأشياء من حيث علاقتها بعواطفه وطبيعته الأخلاقية. فالعالم النباتي مثلًا يدرس النبات، يدرس كل شيء فيه على طبيعته الخاصة به، فيدرس أوجه الشبه بينه وبين أمثاله من النباتات الأخرى، ويدرس وظيفة كل جزء منه، ويدرس التغيرات التي تطرأ عليه كلما نما حتى وصل به إلى الموت والفناء. وغرضه من ذلك عقلي محض، يسعى وراء الحقائق والقوانين التي تنتظم وهذا النبات. أما الأديب فكل هذه الأشياء التي تتصل بالنبات ثانوية عنده، وإنما ينظر إليه ليسأل نفسه لمَ خلق؟ إن أجزاءه المختلفة متناسبة متناسقة وهو يلائم الأوساط التي عاش فيها، وهذا ما يضمن البقاء لها ... ولكن لم كان كل ذلك؟ ثم لا يلبث أن يجيب عن هذا بأن النبات خلق لجماله، وأن شجرة الورد إنما خلقت لزهرة الورد، وليس في النبات شيء إلا زهرته. نعم، إن كثيرًا من أنواع الكتابة عليه ظل من العلم وظل من الأدب، ولكن هذا لا يمنع من التفرقة الواضحة التي ذكرناها بين العلم والأدب. والحق أن إثارة العواطف وتشبيبها عنصر كبير في الأدب، ولكن ليست هي كل العناصر فلا بد كل الآثار الفنية من مزج الحقائق العلمية بالعواطف الإنسانية بالخيال. وهذا هو ما يفرق بين الأدب والموسيقى. فالموسيقى تخاطب العاطفة وتثيرها من غير اعتماد على حقائق علمية أو مادة عقلية، ولسنا نتساءل في قطعة الموسيقى ما معناها، وعلام تدل من الناحية العقلية، ولو فعلنا ذلك لكان ضربًا من السخف ولبعدنا عن الفن الموسيقي. نعم، إن التلذذ بالموسيقى قد يزداد إذا قرن بشعر لذيذ، ولكن هذا لا يمنع من أن نقول: إن الموسيقى تستثير الشعور بنفسها، وأوضح دليل على ذلك أدوار الموسيقى، كالأدوار التي لا تصحب بشعر غنائي، فإنها تلذ بنفسها من غير أن يفهم أي معنى منها، بل إن بعض الأفراد يقلل لذتهم اقترانها بما يفهم منه معنى عقلي. فالموسيقى أوضح لغة للعواطف، لا يشاركها في ذلك إلا الضحك والبكاء والصراخ وما إلى ذلك، فهي جميعًا لغات العواطف، ولكن الموسيقى

أقواها وتأثيرها أسرع في الانتقال، وإذا كانت الموسيقى لا تعتمد على معان عقلية، فهي لا تسترعي العقل، ولكن تسترعي العواطف. أما الأدب فليس شأنه شأن الموسيقى فهو يعتمد على قدر صالح من المعاني ويصحبه المقدار الفني الأدبي الذي يثير العاطفة.

ويظهر أن الموسيقى في هذا هي التي ينطبق عليها ما ذكرنا دون أنواع الفنون الأخرى، فالنقش والتصوير مثلًا لا بد أن يضعا أمام أعيننا شيئًا جميلًا، فلهما مادة يقومان عليها بخلاف الموسيقى فلا مادة لها أو على الأقل ليس لها مادة ظاهرة. وشأن الأدب شأن الفنون غير الموسيقى، فهو يسترعي العواطف، لكن لا بالمباشرة بل بواسطة ما فيه من معان وأفكار، حتى الشعر نفسه لا بد أن يكون ذا معنى وفيه حقائق ومادة عقلية تعتمد عليها المشاعر، وبدون هذه الحقائق والمعاني لا يستطيع الأدب أن يثير العاطفة. وإذا لم يدعم القول بمعان صحيحة أثار عواطف مريضة.

الخيال

كذلك لا بد للأدب من عنصر الخيال وهو ضروري في كل أنواع الأدب، وهو الكوة التي نستطيع بها أن نصور الأشخاص والأشياء والمعاني، ونمثلها شاخصة أمام من نخاطبه ونستثير مشاعره.

وأخيرًا لا بد من عنصر رابع، وهو حسن النظم وتأليف الكلام كما قدمنا من عناصر الأدب، أعني العاطفة والخيال والمعاني لا بد أن يكون لها لفظ ونمط راق من القول يدل عليه، وهذا هو الذي نسميه نظم الكلام، وهذا النظم وسيلة لأداء المعاني لا غاية، ولكن له من الأهمية ما لباقي العناصر، فإثارة العواطف وهي أهم عنصر في الأدب تعتمد إلى درجة كبيرة على ما للكلام من نظم، فإذ نرى أن المعنى قد يكون مطروقًا شائعًا حتى إذا أجيد نظمه خرج كأنه جديد، بل يفوق المعاني الجديدة إذا أسيء التعبير عنها، والقدرة على تأليف الكلام هي مظهر الأديب، وهي أقوى أدواته، وهي تساوي ما عند الفنانين الآخرين من قدرة على التصوير والنقش أو إبراز الموسيقى قطعة فنية، وهي إنما تكون بحسب الاستعداد وكثرة المران.

والخلاصة التي نصل إليها من كل هذا أنا إذا امتحنا العناصر التي في الأدب وجدناها أربعة:

(١) العاطفة وهي أظهر ميزة في الأدب، وفي بعض أنواع الأدب تكون الحاجة إليها أشد من أي عنصر آخر.

(٢) الخيال وبدونه يكون من المستحيل في أغلب الأحيان أن تستثار العاطفة.

(٣) المعاني وهي أساس كل نوع من أنواع الفن إلا الموسيقى، وفي بعض أنواع الأدب يكون هذا العنصر أهم ما فيه كالحكم.

(٤) نظم الكلام وتأليفه وهو ليس غاية، ولكنه وسيلة للتعبير عما لدينا من أفكار وآراء، ولكن له من القوة ما يجعله عنصرًا قائمًا بنفسه، والأدب يؤثر ما يؤثر بعناصره الأربعة وليس لعنصر وحده قيمة إلا بتأثير باقي العناصر الثلاثة. هذا وسنتكلم — إن شاء الله — على كل عنصر من هذه العناصر الأربعة بشيء من التفصيل.

وحصر بعض الأدباء العواطف الشعرية، أو بعبارة أخرى العاطفة الأدبية في أربعة: حكى ابن رشيق في العمدة قال: «قواعد الشعر أربعة: الرغبة، والرهبة، والطرب، والغضب. فمع الرغبة يكون المدح والشكر — ومع الرهبة يكون الاعتذار والاستعطاف — ومع الطرب يكون الشوق ورقة النسيب — ومع الغضب يكون الهجاء والوعيد والعتاب.» ا.هـ. والذي يلاحظ أن قائل هذا القول إنما راعى عواطف الشاعر والأديب لا عواطف السامعين وهو الذي نقصده.

وقد حاول قوم آخرون إرجاع كل المشاعر والعواطف إلى شيء واحد، ومن هؤلاء من قال: إن الأدب يثير عاطفة الجمال أو الشعور بالجمال، واقتصر على ذلك؛ فكأنهم يريدون أن يقولوا: إن كل العواطف التي يثيرها الأدب مرجعها جميعًا إلى الشعور بالجمال، والقائلون بهذا يذهبون في تحديد الجمال إلى مدى بعيد، وهم يعرِّفونه بأنه اللذة التي تحدث من إدراك صفات الشيء، سواء كان هذا الشيء امرأة أو شعرًا أو فكرة أو حركة أو عملًا أو غير ذلك. وهذا التعريف كما نرى يشمل حقيقة كل العواطف التي يثيرها الأدب، ولكنه كذلك يشمل غيرها حتى ليعد شعور من قويت شهيته عند أكلة لذيذة جمالًا، ولكن الاستعمال الدقيق يحصر الجمال في دائرة أضيق من ذلك. وهناك آخرون أرجعوا كل العواطف الأدبية إلى المشاركة في الحياة، فنحن نشعر بأن ما يزيدنا شعورًا بالحياة يزيدنا لذة، وما يضعف ذلك يشعرنا بألم. فكل مصادر الأدب والفن منشؤها أنها تزيد في شعورنا بالحياة. فمثلًا عاطفة الإعجاب بالقوة منشؤها على ما يظهر شعورنا بالمشاركة في القوة التي تُعجب بها ولو من طريق التخيل، ونحن نعجب بالقوة دائمًا ما لم تهدد أمننا، فعند ذلك ينقلب الإعجاب إلى خوف، كمواجهتنا للأسد. وكذلك الشعور بالسرور والحب في جميع أشكالهما فهو عواطف تزيد في حيويتنا. ومثل ذلك العواطف الأخلاقية؛ كالميل إلى الصدق والعدل وحرمة الدين ونحو ذلك فكلها

تشعرنا بقوة وسمو فوق الحياة المادية. وهناك مشاعر غامضة يصعب تحديدها كالذي يحدث عند سماع قطعة موسيقية، أو رؤية بعض المناظر الطبيعية التي تبعث وجدًا أو حزنًا لا ألمًا، أو تهز فينا عاطفة القلق والاضطراب، ولكنها مع هذا تجعلنا نشعر بأن حياتنا طامحة إلى مثل عليا، وفي هذا معنى الحياة.

وهنا يعرض لنا سؤال هام، وهو كيف نقيس هذا العنصر أي عنصر العاطفة في الأدب؟ ويجب أن ننبه إلى أن صلاحية القطعة الأدبية لإثارة عواطف كثير من الناس ليست برهانًا على جودتها، فكثيرًا ما تثار عواطف الجمهور بشيء ليس له قيمة أدبية. بل هو مجرد تهريج؛ وإنما تثار عواطف الجمهور عادة بأشياء لا دخل لها في رفع مستوى الآثار الأدبية، مثل: جدة الموضوع، أو جدة الشكل. وهذه الجدة قد تلفت النظر إلى القطعة أو الكتاب، وتثير الانفعال، ولكن إثارة الانفعال شيء وقتي لا يدوم، وقد تكون إثارة العواطف الأدبية نشأت عن موضوع حاضر سواء كان دينيًّا أو سياسيًّا أو اقتصاديًّا. وإذا فتر هذا الموضوع فترت القطع الأدبية التي قيلت فيه، وهذا في كثير من الأحيان ينطبق على الروايات والخطب. أو أن يكون الأثر الأدبي سهلًا بسيطًا يتفق وعقلية الجمهور. وإذا كانت إثارة عواطف الجمهور ليست مقياسًا صحيحًا، فلنبحث عن المقياس الصحيح وسنجده:

يُقَدَّر عنصر العاطفة بصحتها واعتدالها: ونعني بصحتها واعتدالها أن الأسباب التي أثارتها أسباب صحيحة جيدة. يقول «راسكن»: «إن الإعجاب قد يثار بعرض ألعاب نارية أو بتنظيم الحوانيت في شارع من الشوارع، ولكن هذه العاطفة ليست بعاطفة شعرية، لأن الأساس الذي بنيت عليه باطل مزيف، وليس فيما ذكر شيء يستحق الإعجاب، ولكن الإعجاب من انعقاد الزهرة ثم تفتحها عاطفة شعرية، كان ظهور هذه القوة الروحية التي تعمل في تكوين الزهرة وما في ذلك من جمال حي لا ينتهي الإعجاب بها.» (ا.هــ). فإذا أردنا أن تقوم عاطفة في قطعة أدبية فلنتساءل: هل العاطفة التي تثيرها هذه القطعة قوية وصحيحة؟ وهل هي نبتت عن أسباب صحيحة؟ فإذا نحن استعرضنا مثلًا عاطفة الحب عند مجنون ليلى أو في رواية غادة الكاميليا، وجدناها عاطفة مائعة نشأت من عاطفة مريضة، وهذا ما تلمحه في كثير من شعر لزوميات أبي العلاء: فهو شعر متشائم حزين نشأ عن عاطفة مريضة، فقد يصبّ غضبه على الدنيا وما فيها لأن إنسانًا جنى على الأخلاق، أو يفضل الصخرة على الإنسان لأن الصخرة لا تظلم ولا تكذب. وهكذا كل شعر الغزل الممعن في وصف ما يلاقي المحب من الضنى،

والذي يذوب رقة وحنانًا ليس ناشئًا عن عاطفة صحيحة قوية، وكذلك شعر العباس بن الأحنف فهذا الشعر وأمثاله إن أرضى الجمهور ولذهم، فهو في كثير من الأحيان أجوف، وهو في كثير من الأحيان ناشئ عن عاطفة مريضة. وليس من الحق أن يبيع الإنسان عواطفه بهذه السهولة وهذا الرخص، وليس من المستحسن أن يعطي الممدوح الشاعر حفنة من الدراهم فتثور عاطفته وينبعث عنها شعر كثير. والشاعر الجيد على هذا القياس هو الذي يثير العواطف بقدر ويبنيها على أساس عميق. أما إن تغالى في ذلك وأثار عواطف حادة لأسباب واهية، فإنه يكون شعرًا خفيفًا ضعيف القيمة مهما استلذه الناس.

تقدر العاطفة بقوتها وحيويتها، فإذا عرض علينا كتاب أو قطعة أدبية تساءلنا هل حرك هذا الكتاب وهذه القطعة عواطفنا وأهاجت شعورنا؟ هل وسعت نظرنا وأحيت قلبنا؟ إن كانت كذلك كانت أدبًا رفيعًا. وكلما كان فيها هذا المعنى واضحًا كانت القطعة أقرب إلى الكمال في الأدب. يقول إمرسون: «ليس للكتاب قيمة إلا أن يوحي». ويجب أن يعلم أنه من المستحيل أن تجد مقياسًا عامًّا للعواطف المختلفة، فهناك عواطف حنان وعواطف جلال، وعواطف جمال وعواطف إعجاب وعواطف كره واشمئزاز إلى آخر ما هنالك. ومن الصعب أن نقول: إن هذه العاطفة أقوى من تلك كما لا يصح أن نقول: إن العسل أفضل من البصل فلكل فائدته. وكذلك يختلف الناس باختلاف طبائعهم وأمزجتهم في العاطفة التي تهيجهم، فإنسان تثيره عاطفة الحزن، وآخر عاطفة السرور، وثالث عاطفة الإعجاب. ولهذا كان من المستحيل وجود مقياس واحد مضبوط لمعرفة أي العواطف أقوى، ومع هذا فإننا نستطيع على وجه العموم أن نقول: إن مقياس القطعة الأدبية ما فيها من قوة عاطفة.

وتعتمد قوة العاطفة:

أولًا: على طبيعة الكاتب أو الشاعر، فيجب أن يكون هو قوي الشعور فيما يكتب، وإلا لم يستطع في العادة أن يثير شعور القارئين. وكثيرًا ما يكون الكاتب أو الأديب مزودًا بأسباب كثيرة من القوة، كحسن التعبير وقوة الخيال ثم هو يفشل؛ لأنه تنقصه قوة العاطفة. وكذلك قد يكون له عين تدرك الجمال وشعور رقيق وفكاهة حلوة، ولكن ليست له العاطفة القوية فيفشل، بل كثيرًا ما نجد الشاعر له من قوة العاطفة ما يعوض نقصه في النواحي الأخرى. ولسنا نعني بالعاطفة القوية العاطفة الهدامة المعربدة الهائجة المضطربة، فقد تكون هذه مظاهر ضعف فيها، وتفضلها العاطفة

القوية في ثبات. وبخارٌ حارّ مضبوط خير من نار هشيم سريعة الاشتعال سريعة الخمود ثم هي لا تضبط.

ثانيًا: وتعتمد قوة العاطفة وإثارة الأدب عواطف الناس أيضًا على قوة الأسلوب، وسنجد فيما بعد أن لقوة الأسلوب مدخلًا كبيرًا في إثارة العواطف ووضوح المعاني. والأديب قد يستطيع أن ينقل إلى سامعيه معانيه، ولكن لا يستطيع أن ينقل عواطفه ومشاعره إلا بقوة الأسلوب. ويظهر أن هناك شعراء وأدباء قد مُلئوا شعورًا، ومُنحوا عواطف قوية، ولكنهم لم يُمنحوا أسلوبًا ينقلون به عواطفهم إلى سامعيهم وقارئيهم. وسبب ذلك ضعف أسلوبهم. نعم، إن كثيرًا من صنوف النثر يكون القصد منه ليس إثارة العواطف، وإنما القصد منه نقل المعاني، ولكن ليس هذا الصنف ممعنًا في باب الأدب، وما نسميه قوة وجزالة وحياة إنما يرجع في أغلب الأحيان إلى قوة الأسلوب.

ثالثًا: وتقاس العاطفة أيضًا باستمرارها وثباتها، ولذلك معنيان: الأول بقاء أثرها في نفوس السامعين زمنًا طويلًا، فتكون كالقطعة الموسيقية يسمعها السامع، ثم لا تزال ترن في أذنه بعض الأنغام ويتكرر أمدًا بعيدًا. وكذلك الشأن في الأدب، فبعض القطع الأدبية يؤثر تأثيرًا وقتيًّا، وآخر يبقى في الذاكرة طويلًا، والمعنى الثاني أن تكون القطعة الأدبية تثير شعورًا متجانسًا متسلسلًا، وبعبارة أخرى أن تكون هناك وحدة في الشعور، فلا ينتقل الأديب من شعور إلى آخر من غير صلة. ولسنا نعني أن الكاتب أو الشاعر لا ينتقل مطلقًا من عاطفة إلى أخرى، وإنما نعني أن يحكم كل منهما الربط، كما هو الشأن في الموسيقى، حتى لا يكون انتقال فجائي. وقليل من الأدباء من يستطيع العناية بهذا المعنى، وقد يكون السبب في ذلك راجعًا إلى غموض العواطف في نفس الأديب أو ضعفها أو اضطرابها، فإذا أخرجها في آثاره الأدبية بدت مضطربة لا اتساق فيها. وفي الحق أن الاحتفاظ بهذه الوحدة من أشق الأمور، لا سيما في القصائد الطويلة، ويتيسر ذلك للشاعر في الأشعار القصيرة كالشعر الغنائي والمقطعات، ولهذا يقال: إن أجود أنواع الشعر القصائد الغنائية لما فيها من وحدة العواطف، ومن ثم كان الشعراء الغزليون من أتقن الناس لهذا الباب.

رابعًا: أن تكون العواطف خصبة غنية متنوعة، وقلما يوهب الأديب هذه الموهبة. وقد يشتهر الأديب ويعظم أمره، وهو مع ذلك مفتقر إلى هذه الصفة، ونعني بها كثرة التجارب التي تجعل في استطاعته إذا تعرّض لنوع من العاطفة أن يستوفي الكلام فيها، كما يستطيع أن ينوع في كتابته أو شعره فيمس مشاعر مختلفة وهو في كل

منها غزير. وأحوج الناس إليها أصحاب الروايات والدراما؛ لأن كتابتهم ليست ذاتية ولا تعبر عن نفوسهم وعواطفهم الشخصية فحسب، وإنما هم يخلقون أشخاصًا يمثلون نواحي الحياة المختلفة ويصفونها وصفًا دقيقًا. وهذا يحتاج من غير شك إلى غزارة العاطفة وغناها وتنوعها، وليس في طاقة ذوي المشاعر الضعيفة أو القاصرة أن يتسللوا إلى خفايا الطبائع البشرية المتعددة في الطفولة والشباب والكهولة، وفي الرجال والنساء والضعفاء والأقوياء والمرضى والأصحاء والأشرار والصلحاء. كما أنهم لا يسعهم أن يتعمقوا في بواطن الأمور وأغوار النفوس ليبينوا حقيقتها، ويكشفوا مكانها. فالأديب لا بد أن يكون واسع المعرفة جم المشاعر، قد ذاق كل طعم وتعلق من كل شيء بسبب.

خامسًا: تقوم أيضًا القطعة الأدبية بنوع العاطفة ودرجة رفعتها أو ضعتها، وهنا يعرض أمر كثر حوله الجدل؛ لأن القول بأن للعواطف درجات يستلزم أن هناك عواطف سامية وأخرى وضيعة، وإذا قيل هذا القول فما هو المقياس؟ أعني ما هو نوع العواطف التي نسميها سامية والتي نسميها وضيعة؟ لم يتفق النقاد على الإجابة عن هذا السؤال وإن اتفقوا على القول باختلاف درجتها. فهناك عواطف جليلة، وأخرى هُزأة، وكلاهما وضع للأدب وإن كانا يختلفان قيمة، وهناك عواطف تثيرها موسيقى الشعر وجناسه، وهناك مشاعر تثيرها معاني الشعر، وهناك أدب يثير لذة حسية، كالميل إلى الخمر والنساء وما إلى ذلك، وهناك أدب أرقى يثير شعورًا أخلاقيًّا، كالإعجاب بالبطولة واحتمال الآلام في سبيل أعمال جليلة. وإنما يجب أن ننبه هنا إلى أننا لا نقصد بالشعور الأخلاقي المعنى الضيق الذي يفهمه الأخلاقيون من حث على الفضيلة أو نهي عن رذيلة، وإنما نفهمه بمعنى أوسع، وهو ما يمس الحياة ويبعث على ترقيتها. فالشعر الذي يشكو الحياة وآلامها والحب وآلامه، والذي ينظر نظرة تشاؤم إلى الحياة وشئونها شعر أخلاقي بهذا المعنى، والعاطفة التي تتصل بحياة الناس وسلوكهم أرقى من عواطف تثير لذة الحواس، ومن هذا نستنتج أن أرقى العواطف الأدبية هي التي تحيي الضمير وتزيد حياة الناس قوة، وحينئذ إذا نحن أردنا أن نقوّم قطعة أدبية أو كتابًا تساءلنا: هل هو يثير فينا انفعالًا وميلًا إلى الحياة الراقية أم لا؟ فإذا لم يكن لم يكن أدبًا راقيًا.

يستنتج من هذا أن الأدب الراقي ينبغي أن تكون له صفة أخلاقية، ويجب أن يثير مشاعرنا الصحيحة لا المريضة، وينمي طبيعتنا، ولسنا نعني بقول من يقول: إن قيمة

الأدب كبقية الفنون في قدرته على إثارة اللذة والسرور فينا، بقطع النظر عما فيه من صفة أخلاقية، ويعبرون عن ذلك عادة بقولهم: الفن للفن، والحق أن الفن لا قيمة له في ذاته إنما قيمته في أنه يمدنا باللذة الراقية، ومن الحمق أن تَعُدَّ فنانًا راقيًا من لم يصبغ فنه بالصبغة الخلقية.

يحتج القائلون بأن الأخلاق لا تصح أن تكون مقياسًا للأدب ولا يجب أن يضع لها الأدب بجملة حجج، منها أن الأدب مثله مثل سائر الفنون لا يقاس بالأخلاق، فالموسيقى من الصعب أن يقال في قطعها إنها ذات صبغة خلقية أو غير خلقية، والنحت والتصوير وغير ذلك إنما يعني بالشكل والألوان وإرضاء ذوق الجمال، ومنها المبدأ المشهور وهو: الفن للفن. فإن هذا المبدأ يقضي بأن الأدب وهو فن لا ينبع من الأخلاق، وليس الشاعر واعظًا يبشر بالأخلاق، وليس ينكر أحد أن هناك شعرًا قويًّا ولا نعده أخلاقيًّا، فمن الخرق أن نقول إن الشعر خاضع للأخلاق، بل يذهب هؤلاء إلى أن الأدب مهما كان لا يخلو من صيغة خلقية، فمتى كان فنًّا جميلًا فالمشاعر التي يبعثها ولو كانت هي إثارة المشاعر الحسية، لا تخلو من نغمة خلقية، وكما يبعث المنظر الجميل والشكل الجميل كذلك يبعث القول الجميل في الحب ونحوه شعورًا خلقيًّا.

ومهما اختلف القائلون فالذي نذهب إليه أن الصبغة الخلقية ليست لازمة للأدب، بل قد يكون الشيء أدبًا ولو لم يكن خلقيًّا، ولكن المشاعر الخلقية أرقى بلا شك من غيرها من المشاعر، وبعبارة أخرى لا يمكن أن يقاس الأدب الراقي بقياس اللاخلقية.

إن غرض الأخلاق واضح بسيط، فهو يتطلب أن كل أحد، أديبًا أو غير أديب، يجب أن يرفع مستوى العواطف ولا يخدع الضمير ولا يضعف الإرادة، والأخلاق ذات سلطان كبير على الناس ويجب أن يكون لها هذا السلطان، فهل تتعارض مطالب الأدب مع مطالب الأخلاق؟ هل لا يمكن أن يكون الأديب أديبًا راقيًا إلا إذا خضع للقوانين الأخلاقية؟ يقول قوم: إن الأديب ليس له وظيفة إلا أن يصف الحياة الإنسانية ويشرحها، ويجب أن يعرض الطبيعة الإنسانية بما فيها من خير أو شر، وبما فيها من شهوات حادة أو معتدلة، وليس الفن درس وعظ، وإنما يعرض لما ينظر وما يتخيل لذلك لا يستطيع أن يتقيد بقيود الأخلاق، فالروائي أو الشاعر أو الكاتب لا يستطيع أن يقف ليسائل الأخلاق إن كانت ترضى عن عمله أم لا، ولو فعلنا لضاقت دائرتهم ولم يتسع مجال القول لهم. إننا نعجب بأشياء كثيرة لا تتصل بالأخلاق، ونعجب بالقوة كائنة ما كانت، ونعجب بخمريات أبي نواس وبغزله ولو كان بالمذكر، ونعجب بنابليون وأمثاله ممن لا نستطيع

أن نبرر جميع أعمالهم ومناحي قوتهم من الوجهة الأخلاقية، فيجب أن تطلق العنان للأديب يصورهم ويُعجب بهم ويصفهم وصفًا دقيقًا ولو لم يرض الأخلاق.

فنجيب عن ذلك بأن الأدب يشرح الحياة الإنسانية لا لذاتها بل لغاية، وهذه الغاية هي ترقية المشاعر لا إضعافها، فإذا هو حاول إفساد العواطف وإضعافها منعناه من ذلك، والحق أن هناك كثيرًا من الكتب الأدبية في درجة راقية تمثل الجمال والقوة والحقيقة، وهي من الناحية الخلقية تمثل الرذيلة، وتميت الوجدان، وتضعف الإرادة، وتحمل على الاستهتار بالقوانين الأخلاقية والاجتماعية. ولكن هل كان هذا الانهماك في الرذيلة ضروريًّا لبلوغها هذا المبلغ من الأدب، الجواب: لا، وكان من الممكن الوصول إلى الدرجة القصوى في الأدب من غير طريق الرذيلة، وليست الرذيلة عنصرًا من عناصر الأدب الراقي، فالتعبير الصحيح أن الأدب ليس راقيًا لما فيه من ضعف الخلق، ولكنه راق برغم ما فيه من ضعف خلق. فالقطع الأدبية الراقية يجب أن تحكم عليها بأنها من الناحية الأدبية جيدة، ومن الناحية الخلقية ضعيفة. فإذا قيل: إن الشاعر أو الروائي يجب أن يمنح الحرية التامة لشرح نواحي الحياة المختلفة. قلنا: نعم، يجب أن يمنح هذه الحرية في حدود أنه يثير مشاعر مشروعة، فليمثل كل ناحية من نواحي الرذيلة، وليقل الشعر فيها، ولكن لا يدعو إليها ولا يثير المشاعر لارتكابها، يجب أن يحمل على أداء الواجب وبوحي النبل والشرف وإلا كان سطحيًّا، وإلا كان أيضًا بعيدًا عن الذوق الجميل والفن الجميل، فالفن يتطلب الحقيقة والأخلاق تتطلبها أيضًا، فيجب أن يتفقا؛ فالمأساة التي تصفي النفس بما تبعثه من شفقة وأسى وتوجع، والمهزلة التي تبعث السرور والفرح نقيًّا طاهرًا، وتستهزئ بالباطل وبالرذيلة وتثير الضحك والسخرية بهما. والرواية التي تصور لنا الحياة كما يحياها الرجال والنساء، والشعر الذي يصور أعمال الناس، كيف يكون كل هذا حقًّا وصحيحًا إذا تجاهل الحقائق العميقة للطبيعة الإنسانية؟ أم كيف يكون حقًّا وصحيحًا إذا كتبها قوم ليس لهم قوة خلقية تقوم الحقائق خير تقويم؟

فقول أبي العلاء المعري:

يحسن مرأى لبني آدمٍ	وكلهم في الذوق لا يعْذُبُ
أفضل من أفضلهم صخرةٌ	لا تظلم الناس ولا تكذبُ

وكثير من شعر مجنون ليلى، ورواية غادة الكاميليا، ونحو ذلك كلها ناشئة عن عاطفة مريضة. ولكن قول أبي العلاء:

ظلموا الرعيةَ واستجازوا كيدَها وعدوا مصالحها وهم أُجَرَاؤها

ناشئ عن عاطفة رزينة ثابتة، وشعره له رنين ثابت في النفوس، وقول أبي نواس:

دع عنك لومي فإن اللوم إغراء وداوني بالتي كانت هي الداء

شعر يحسن في الذوق، ويجمل في ميزان الفن، وإن كان لا يجمل في ميزان الأخلاق.

والخيال كذلك عنصر من عناصر الأدب، فكل أدب كما قلنا يثير العواطف، ولكن مما لا شك فيه أن للخيال دخلًا كبيرًا في إثارة تلك العواطف، فنحن إذا قرأنا خبرًا عن ثورة بركان، أو شبوب حريق، أو تخريب زلزال، فمجرد قراءتنا له لا تثيرنا إلى حد كبير لو اقتصرنا على أن بركانًا ثار ودمر ألف منزل وأمات آلاف النفوس. ولكن قطعة من رواية خيالية تهيجنا أكثر من سماع هذا الخبر الحقيقي، فيهيجنا أن نرى منظرًا أو تعرض علينا رواية، والذي يعين على هذا المنظر أو هذا العرض إنما هو قوة الخيال، وهي قوة لا بد منها للأديب شاعرًا كان أو روائيًّا أو كاتبًا، فما هو الخيال؟

إن تعريفه ككل المعاني عسير، ومن أسباب صعوبة التعريف أن الكلمة تستعمل في أنواع مختلفة من العمليات العقلية، وكما قال رسكين: «إن ملكة الخيال غامضة لا يمكن تعريفها، إنما يمكن معرفتها بأثرها.» فلنصف ملكة الخيال بآثارها المختلفة، إذا تصورت في ذهني صورة حيوان، رأسه رأس طائر وجسمه جسم كلب، فهذا يسمى خيالًا، وإن كان ذلك خيالًا بسيطًا لأن رأس الطائر قد رأيته وكذلك جسم الكلب، وإنما الجمع بينهما هو عمل الخيال، وكذلك لو أن حفارًا تصور شكلًا يريد حفره في قطعة رخام، فهذا خيال، وكذلك لو تصورت قطعة من الأرض فيها تلال حول واد يجري فيه نهر على جانبيه مزارع ترعى فيه الإبل، وكنت لم تر هذا المنظر من قبل، ولم يكن مجرد استذكار لما رأيت فهذا خيال.

ففي هذه الأمثلة عنصر الخيال ضعيف، إذ أساسه المدركات بالنظر، ولكن هناك أمثلة للخيال أقوى من هذه وأوسع مجالًا، من ذلك ما يسمى بالخيال الخالق أو المبدع

كالروائي يخلق خياله أشخاصًا من رجال ونساء، ويمنح لكل شخصية خاصة معتمدًا في ذلك على ما يناسب هذه الشخصيات التي لم تكن في الخارج وإنما خلقها الروائي خلقًا، وليس هذا من عمل العقل المفكر، بل من عمل الخيال. فالروائي يرى الرجل الذي يخلقه ويتحققه، وهو يتكون بطريقة غير إرادية إذ تأتي الصور على ذهن الروائي من كثرة تجاربه ومشاهداته لا عن تعمل وإرادة وكثرة تفكير.

ويشرح رسكن عملية الخيال فيقول: «كل من الشاعر والمصور يلتقط كل ما رأى وما سمع طول حياته، ولا يفوتهما منظر حتى ولو كان أدق طيات الملابس أو حفيف أوراق الشجر، ثم يخزنانها ثم يهيم الخيال، فيستخرج منها صورًا وآراء متناسبة منسقة في الأوقات الملائمة.» ومن هذا نرى أن الصور التي يخلقها الخيال لا عداد لها. وهو يدخل كثيرًا أو قليلًا في عملياتنا العقلية، فهو الملكة التي تربط الحقائق المفككة للحياة.

وبعض أنواع الأدب أحوج إلى الخيال من بعضها الآخر، فالشاعر والروائي يحتاجان إلى قدر من الخيال أكبر مما يحتاجه قائل الحكم والأمثال.

والإنسان دائم التفكير في ربط الأشياء بعضها ببعض وتكوين أشكال مهذبة تصور حالة كان يجب أن تكون في الماضي أو ينبغي أن تكون في المستقبل. وأكثر الناس ليس لخيالهم قوة وحياة يستطيعون بها أن يؤثروا في عواطف غيرهم تأثيرًا كبيرًا، إنما يستطيع ذلك جمهور قليل هم الأدباء، فهم الذين يستطيعون أن يجعلوا عالمهم الخيالي حيًّا قويًّا مؤثرًا أكثر مما تؤثر الحقيقة.

وبعض الخيال يكون كحلم النائم، ففي الحلم تعتقد صحته وقت حلمك له وتُسرّ أو ترهب أثناء نومك حتى إذا انتهت علمتَ أن حلمك لم يكن معقولًا وأنك وقت حلمك قد فقدت قدرتك العقلية على مقياسه بمقياس العقل، لأن العقل نائم والخيال يقظان. وكذلك بعض الخيال يكون كحلم النائم غير معقول، ولا يرتبط برباط عقلي، ولا يرتكز على قوانين طبيعية، فنسميه لذلك «وهمًا»، ويسميه الفرنج Fancy فالوهم إذن خيال يسبح في الفضاء لا يقيده عقل، مثل قولك: هو يفتت أكباد الشهوات. (والله يُبقي الأمير وأنجاله مسلسلين بقيود النعمة في وتاد الدوام.)

ويتلخص لنا من هذا أن هناك نوعًا من الخيال يسمى خيالًا خالقًا، وهو الذي يخلق العناصر الأولى التي تكتسب من التجارب صورة جديدة لا تنافي الحياة المعقولة، فإن نافتها كانت وهمًا.

وهناك نوع آخر مثل أن ترى شجرة مزهرة ناضرة أحياها الربيع، وأسبل عليها جماله، ثم يأتي الشتاء فيعري أوراقها وأزهارها، ويرى الشاعر هذا المنظر فيعمل فيه خياله، ويقارن بينه وبين منظر آخر، كشعر ابن الرومي في وصف الخباز:

ما أنس لا أنس خبازًا مررت به   يدحو الرقاقة مثل اللمح بالبصر
ما بين رؤيتها في كفه كُرة   وبين رؤيتها قوراء كالقمر
إلا بمقدار ما تنداح دائرة   في لجة الماء يُلقَى فيه بالحجر

وكقول الأندلسي:

وقانا لفحة الرمضاء واد   سقاه مضاعف الغيث العميم
حللنا دوحه فحنا علينا   حنوّ المرضعات على الفطيم
يروع حصاه حالية العذارى   فتلمس جانب العقد النظيم

فقد ألف بين امرأة شعرت كأن عقدها انتثر فتلمسته لتعرف حقيقة ذلك، وبين رجل يسير في واد جميل الحصا حتى ليشك في هذا الحصا: أهو حصا أم أحجار كريمة.

ويصح أن نسمي هذا النوع من الخيال «الخيال المؤلف» لأنه يؤلف بين مناظر مختلفة، فالشاعر يشعر بالشيء وأثره في نفسه، وهذا يستدعي عنده صورة أخرى أثارت مثل ذلك الشعور من قبل، فيؤلف بين الشعورين بضرب من التشبيه كالذي يقول أبو تمام:

وإذا أراد الله نشر فضيلة   طويت أتاح لها لسان حسود
لولا اشتعال النار فيما جاورت   ما كان يعرف طيب عرف العود

فالشاعر شعر بشيء عند مهاجمة الحسود لفضيلة من فضائل الحسود وشعر شعورًا مماثلًا لذلك عند احتراق عود الطيب، فألف بينهما، وصاغ من ذلك هذين البيتين. وفي هذا الضرب من الخيال يأتي الوهم أيضًا، وذلك إذا كان الشاعر يتصور صورًا لم تنبع من العواطف المألوفة، ولم ترتبط برباط معقول، إنما كانت الصلة بينها اتفاقية. وإذا كان الشاعر ليس لديه قوة على أن يلقف الجمال ويفهمه بسرعة، إنما يغلب عليه

العقل أكثر مما يغلب الشعور بالجمال ضعف خياله وتفه شعره: ومن هذا الضرب بعض الشعر الصوفي، وتجد في ابن الفارض أمثلة كثيرة من هذا النحو.

ونوع آخر من الخيال، ولنسمه الخيال الموحي أو الموعز: ويختلف عما قبله من الخيال المؤلف بأنه بدل أن يقرن صورة بصورة يفيض على الصورة التي يراها صفات ومعاني روحية تؤثر في النفس، وبعبارة أخرى يغوص في باطن الشيء، فيصل إلى مكان الحياة منه، ثم يخرجه إلى الناس كما يشعر به. ويستطيع الأديب به أن يصل إلى قمة الشيء الروحية، ثم يظهر صفاته مظهرًا أخّاذًا. وعملية الخيال هنا هي شرح لما أفاض المنظر على روح الشاعر. فمثلًا إذا أبصرت بحرًا فلست ترى إلا ألوانًا معينة يبصرها كل إنسان، بل وكل حيوان. ولكن ليس ذلك هو الذي يسمو بك ويؤثر فيمن سمع شعرك، وإذا أنت حللت أجزاء ما ترى لم يعطك ذلك أكثر من كميات معلومة من الصخور أو الزرقة أو أن الماء مكون من عناصر كيماوية معينة، وكل ذلك لا يمكن أن يوضح قوة ما ترى. ولكن المنظر بأكمله يكون وحدة بما صبغته نفسية الشاعر، وبما أثار فيه من قوة معنوية روحية، والخيال هو الذي يعمل هذه العملية فيدخل أعماق الشيء ليدرك روحه ومعناه.

كقول ابن الشبل البغدادي في وصف الإنسان:

متصرف وله القضاء مصرف ... ومكلف وكأنه مختار
طورًا به تصبو الحظوظ وتارة ... حظ تحيل صوابه الأقدار
فتراه يُؤخَذ قلبه من صدره ... ويُردّ فيه وقد جرى المقدار
فيظل يضرب بالملامة نفسه ... ندمًا إذا لعبت به الأقدار

فقد تغلغل في باطن الإنسان وشرح أمره من حيرة أمام القدر في أسلوب يبعث على التفكير.

ومثل قوله تعالى: ﴿حَتَّىٰ إِذَا أَخَذَتِ الْأَرْضُ زُخْرُفَهَا وَازَّيَّنَتْ وَظَنَّ أَهْلُهَا أَنَّهُمْ قَادِرُونَ عَلَيْهَا أَتَاهَا أَمْرُنَا لَيْلًا أَوْ نَهَارًا فَجَعَلْنَاهَا حَصِيدًا كَأَن لَّمْ تَغْنَ بِالْأَمْسِ﴾ فهي تلف الدنيا بجميع مظاهرها وزخرفها وتوعز إلى الإنسان بالتفكير في منتهاها من غير أن تتعرض لتفاصيل الدنيا ولا تفاصيل منتهاها.

هذا الضرب من الخيال هو الذي يوضح أسرار الطبيعة؛ وأما وصف الجزئيات فمُمِلّ في الشعر والكتابة؛ لأنه لا يرينا الشيء رؤية تامة ككل حتى ولا التصوير نفسه يمكنه

توضيح صورة طبق الأصل، ألا ترى أن الإنسان لا يمكنه أن يذكر كل التفاصيل التي يتأثر بها إذا رأى المنظر نفسه؟ فإذا كان هذا حالنا في منظر رأيناه بأنفسنا، فكيف بنا إذا وصف لنا منظر لم نره؟ وحتى لو أبان لنا التفاصيل لما أغنى شيئًا لأننا رأينا أن تأثير المنظر في العواطف لا يتأتى من جزئياته التي نراها بل من الأثر المعنوي الروحي الذي يسبغه الشاعر على قوله. والفرق بين معالجة المناظر الطبيعية بقوة الخيال ومعالجتها بغيره أن الأول يحاول أن يصف كل أجزاء الشيء على حين الآخر يصف أثر الشيء في نفسه، وقد دلت التجارب على أن المناظر إذا عرضت على عين الخيال أو العقل كانت أجمل مما إذا عرضت على العين الحسية، وكلما قوى خيالنا قويت لذاتنا. وقوة الخيال تصحب النواظر دائمًا، وتكون عاملًا مهمًّا في تفهيم الشيء وإيضاحه والاستنباط منه على حين أن إطالة تصوير النظر للشيء لا يجعله أكثر وضوحًا، إنما الذي يجعله أكثر وضوحًا أن نأخذ الأشياء الأساسية، ونترك للخيال المجال في تفهيم قوة الشيء الروحية، والأمثلة على ذلك كثيرة. لذلك كانت الأخبار المحلية في الجرائد ليست أدبًا لأنها تصف الوقائع، مثل فلان حضر وفلان سافر وفلان رزق بمولود وكذلك الوفيات. والحِكَم كذلك ليست ممعنة في الأدب لغلبة العقل فيها على الخيال، أما إذا سمعت أنت قول الشاعر يصف شمعة:

كأنها عمر الفتى والنار فيها كالأجل

أدركت عمل الخيال في تحريك الشعور.

وكذلك قول عنترة:

أراعي نجوم الليل وهي كأنها قوارير فيها زئبق يترقرق

أو إذا كان الشاعر لم يحسن الرباط بين الصورتين كما فعل البحتري في عدم إجادته الربط بين الصورة الغزلية وكرم الممدوح، كقوله في قصيدته الجيدة التي مطلعها:

متى لاح برق أو بدا طلل قفر

لعمرك ما الدنيا بناقصة الجدى إذا بقي الفتح بن خاقان والقطر

وقد تغزل فيها كثيرًا. ثم انتقل فجأة إلى المديح من غير رباط معقول، وكقول أبي نواس في وصف الخمر:

فاسقني كأسًا على عذل   كرهت مسموعه أذني

ويستمر في وصف الخمر إلى أن يقول:

تضحك الدنيا إلى ملك   قام بالآثار والسنن
سن للناس الندى فندوا   فكأن البخل لم يكن

فهذه القصيدة مع جودتها لم يحسن الرباط فيها بين وصف الخمر ومدح الممدوح، والأمثلة على ذلك كثيرة. ويسمي أصحاب البديع هذا الضرب من عدم التوفيق (الاقتضاب). وليس يستطيع حسن الربط وجودة الانتقال من غزل إلى مديح أو نحو ذلك إلا شعراء ماهرون، وإنما يحدث لهم ذلك في الفينة بعد الفينة.

فكل هذه الأشعار ونحوها تدلنا على أن الشاعر يوضح الطبيعة من غير أن يدخل إلى تفاصيل الشيء.

وليس هذا الخيال مقصورًا على وصف المناظر الطبيعية، بل يتعداها إلى وصف الأخلاق والشخصيات؛ فعندما ينسى الروائي ذلك ويبتدئ يحلل النفس كتحليل الكيماوي في المعمل ويترك إظهار باطنها ككل يكون قد ترك فنه، وإذ ذاك نترك نحن قراءته.

وقد قسمنا الخيال إلى هذه الأقسام الثلاثة حرصًا على توضيحها فقط، ويجب ألا يعزب عن الذهن أن هذه الأنواع الثلاثة عند العمل لا تبقى أبدًا متميزة منفصلة بل على العكس يلقي كل منها ظلًّا على الآخرين، وكل عملية خيالية تكون عليها مسحة من الأنواع الثلاثة.

من كل هذا يتضح أن ملكة الخيال ذات قيمة كبيرة في الأدب إن لم تكن أقوم الملكات؛ وكل ضروب الأدب محتاجة إلى الخيال، وكلما رقّ الموضوع في سلم الأدب كانت حاجته إلى الخيال أوضح، فالشعر والقصص وهما خير ما يمثل الأدب، وخير ما تظهر فيه نفحة الجمال حاجتها إلى الخيال عن البيان. وكذلك ما يسمى من التاريخ أدبًا، بل التاريخ على العموم في كتابته لا بد له من الخيال، فالمؤرخ لا بد له من خيال يكمل به الصورة للرجال والنساء والحوادث مما بين يديه من قطع وأجزاء وتقارير، وهي كثيرًا

ما تكون متضاربة. ويستطيع المؤلف بخياله أن يستخرج من كل ذلك أشخاصًا كأنهم يعيشون تحت أعيننا؛ فبقوة خياله يستطيع أن يقدر ما كان يحيط بكل إنسان من الظروف التي كانت في عصره ثم يرتب الحقائق ويمتحنها، ثم يحكم حكمًا عادلًا عليها، فالمؤرخ الحق هو الذي يصور لنا الماضي كأننا نراه بأعيننا اليوم، ولا بد له في كل ذلك من خيال. أما سرد الحوادث كقوله في سنة كذا حارب فلان أو مات فلان أو ولد فلان فلا يصح أن يعد كتابًا تاريخيًّا حقًّا. وبالأولى لا يعد كتابًا أدبيًّا. وليس هناك مؤلف تاريخي له قيمة أدبية إلا إذا كان كاتبه قد استطاع عرض القصص والحوادث في وضوح، وملأها بالحياة ومثلها أمام مخيلاتها تمثيلًا حسنًا.

وهذه الحاجة إلى الخيال يمكن ملاحظتها في جميع أنواع النثر الفني أيضًا، فالكاتب الناقد لا بد له من الخيال يصور به شخص الكاتب الذي ينقده، ولا بد أن يلمس عواطف القراء، وهو في كل ذلك لا بد له من الخيال، لأنه لا بد له أن يمثل المنقود ويصوره بما أحاط به من ظروف، ثم بما ينفثه في كتابته من تشبيه واستعارة لإيضاح ما يريد، وهو على العموم أحوج إلى ما سميناه بالخيال المؤلف، أما الكاتب الذي يسرد الحقائق فقط جافة جامدة فمن الصعب أن نسميه أديبًا.

في كل ما سبق تكلمنا عن الخيال من حيث استعماله في الأدب، وهو كذلك ضروري لكسب معلوماتنا، فمعلوماتنا الأولى تعتمد على المحسوسات، فإذا تقدمنا قليلًا واعتمدنا على القراءة ونحوها فإن الخيال عندئذ يؤدي وظيفة كبرى، فإن ما نقرؤه ترتسم صورة منه في أذهاننا بواسطة الخيال، وبهذا يكون الخيال عاملًا قويًّا في تعلمنا. والتقدم العقلي للأطفال يكون مرتبطًا إذ ذاك بقوة خيالهم على رسم هذه الصورة، فإذا تقدمنا كذلك كان الخيال عاملًا كبيرًا في توضيح ما نقرأ أو نسمع وفي ربط الأسباب بالمسببات، ففي تعليل الظواهر الطبيعية بالفروض مثلًا إنما يعمل الخيال، والقوة العاقلة تأتي بعد ذلك لامتحان هذه الفروض وصحة ربط الأسباب بمسبباتها، فالفرق بين الخيال العلمي والخيال الأدبي أن الأول نتيجة لدافع عقلي، والآخر نتيجة لدافع أدبي، وكلاهما يعطينا صورة واضحة للشيء، وهذه الصورة أحيانًا تهم العقل وأحيانًا تهم العاطفة.

وللخيال الأدبي كما أشرنا، ارتباط كبير بالعواطف، وكلما كانت العاطفة قوية احتاجت إلى خيال قوي يعين عليها، وضعف أحدهما يؤثر أثرًا كبيرًا في ضعف الآخر، فإذا كانت العواطف مسرفة مبالغة ذهب الخيال كل مذهب، وكان وهمًا ككثير من شعر أبي تمام في الأدب العربي كقوله:

لا تسقني ماء الملام فإنني صبٌّ قد استعذبت ماء بكائي

ومثل شعره «شيلي» و«كيتس» في الأدب الأوروبي، وإذا كانت قوية في اعتدال، وعميقة متينة فإن الخيال يكون تبعًا لها، صحيحًا سليمًا ككثير من شعر البحتري والمتنبي في الأدب العربي، وكما هو الشأن عند شكسبير في الأدب الغربي. ويرى الشعر العربي عادة بضعف الخيال إذا قيس بالآداب الأخرى لقلة ما فيه من قصص وأساطير خرافية، نعم. كان فيه أسطورة شق وسطيح، وأحاديث العفاريت، وأيام العرب، وشياطين الشعراء، ولكنها ضعيفة إذا قيست بأساطير اليونان، أو إذا قيست آلهة العرب التي هي عبارة عن أنصاب جافة بآلهة اليونان التي خلعوا عليها أثواب الحياة، وجعلوها أرواحًا عبدوها كما عبدوا إله الحب والجمال، وقالوا فيه: إن له جناحين من ذهب، وأنه يحمل أبدًا سهامًا حادة ومشاعل ملتهبة، وجعلوا كل إلهة رمزًا لفكرة، وجعلوا للحكمة إلهًا، وللشعر إلهًا، وللموسيقى إلهًا.

والشعر العربي في الجاهلية وصدر الدولة الأموية قلما يتغنى بالطبيعة وجمالها، وحتى فيما بعد ذلك كثر الشعر في الطبيعة، ولكنه كان عبارة عن صور بهلوانية تُعنَى بالإمعان في الاستعارات والمجازات، وقلّما تغنى بالجوهر حتى يذوب الشاعر في نفس المنظر الطبيعي أو يذوب المنظر الطبيعي في نفسه، فعنايتهم موجهة إلى الشكل لا الجوهر. وهذا ما حدث في الشعر الأندلسي وشعراء المغاربة كما حدث لشعراء المشارقة.

عنصر المعاني في الأدب

للمعاني قيمة كبرى في الأدب، وفي بعض أنواع الأدب يكون لها أكبر قيمة ككتب التاريخ الأدبية وكتب النقد والحكم والأمثال. فالغرض الأول منها ليس هو اللذة وإنما هو المعاني والحقائق، وليست إثارة العواطف فيها بالمنزلة الأولى، وإنما المنزلة الأولى فيها للإخبار بالحقائق وأداء المعنى. وإذ ذاك يجب في أداء هذه المعاني أن تكون:

(١) غزيرة فياضة.
(٢) دقيقة.
(٣) واضحة.

ففي الكتب التاريخية والنقدية وفي الأمثال والحكم يجب أن تعطينا من الحقائق أكثر ما تستطيع، وأن تؤديها في دقة، وأن تستعمل في أدائها أوضح المسالك حتى يسهل فهمها، وموضع تفصيل هذه المسائل الثلاث وكيفية الوصول إليها أليق بعلم البلاغة، وإنما تعد هذه الفروع الثلاثة التي تعتمد أكثر ما يكون على عنصر العقل أدبية بمقدار ما يستطيعه الكاتب من مزج المعاني الدقيقة الواضحة بالعواطف والمشاعر، والناس يختلفون في هذه المقدرة اختلافًا كبيرًا كاختلافهم في العواطف والخيال، فإذا استطاع الكاتب أن يشع على ما عنده من معان وحقائق حرارة من عاطفته، وحيوية من خياله كانت كتابته راقية مؤثرة حية قوية. وإذا عدم الكاتب هذه المقدرة خرجت كتابته كأنها سرد الحقائق، وتكون كأنها تقويم أو أخبار محلية أو مجرد تعداد، وبذلك لا يصح أن تعدّ أدبًا إنما تعد مادة خامة للأدب، أو مادة علمية إذا كانت حقائقها علمية.

أما إن نحن نظرنا إلى ما يعد أدبًا صرفًا كالشعر والقصص، أعني ما كان القصد الأول منه إثارة العواطف، فمراعاة المعاني والحقائق فيه أمر ثانوي، ونحن نرى أنه حتى في هذا القسم ليست الحقائق والمعاني فيه قليلة القيمة، بل يجب أن تعد من مقوماتها. وفي الفصول السابقة رأينا أن العواطف إنما تكون صحيحة سليمة إذا كانت مؤسسة على أساس صحيح، وهذا الأساس هو الحقائق. والشعر — وهو أكبر مثل في الأدب الصرف — يجب أن يقاس أيضًا إلى درجة كبيرة بما فيه من معان ترتكز عليها العواطف، وأكبر الشعراء قوم صح حكمهم واتسعت تجاربهم في الحياة، وكان لهم علم عميق بكثير من الأشياء التي تحيط بهم، وكما قال كارلايل: «إن الشاعر الذي يجلس على كرسيه يتمطى ثم يخرج قطعة الشعر لا يستحق شعره أن يقرأ.» وفي الحق أن الحقائق العميقة التي تتعلق بحياة الناس وبما للناس من عقائد ونظرات في الحياة في العصور المختلفة إنما تقرأ في الشعر أكثر ما تقرأ في كتاب آخر. ويقول بعض النقاد الإنجليز: «إن شكسبير أفادهم في الحياة الإنسانية أكثر مما أفادتهم الفلسفة، وإن تنسون وبراون وماتيو أرنولد أفادوهم عن عصر فكتوريا أكثر مما أفادهم المؤرخون.» فلنا الحق إذا رأينا أي أثر أدبي أن نتساءل: ما معانيه؟ ما الحقائق التي يشتمل عليها؟ وسنجد أنه لا يحق أن يسمى أدبًا إلا ما كان له حظ من أفكار راقية ومعان سامية، وأن قيمة الأثر الأدبي تكبر بما فيه من عمق في المعاني وكثرة في الحقائق.

ويجب أن يلاحظ أنه في الأدب من هذا النوع ليس من الضروري أن يكون ما فيه من المعاني والحقائق جديدًا كما هو الشأن في العلوم الأخرى، فإنا لا نقرأ كتابًا في التاريخ

أو في أي علم إذا كنا نعلم ما فيه من قبل. ولكن في الأدب لا نتطلب ذلك، فيصح أن تكون فيه الحقائق التي تضمنتها القطعة الأدبية معروفة، ولكن الجديد فيها صياغتها أو نوع الشعور بها وإعمال الخيال فيها حتى تخرج كأنها جديدة، فكثير من الروايات المؤلفة حقائقها التاريخية أو وقائعها معروفة، ولكن الأديب استطاع أن يخرجها بحلة جديدة حتى كأن معانيها جديدة.

وليست وظيفة الأديب أن يعلم الحقائق. إنما وظيفته أن ينتفع بالحقائق المعروفة، ويهيج بها عواطف الناس، ويجعلهم يشعرون بها أكثر مما كانوا يشعرون من قبل، ولا تكاد تجد كتابًا أدبيًّا أسس كله على حقائق جديدة لم تكن معروفة من قبل أو على معان معروفة للخاصة فقط، فإذا حاول الأديب أو الشاعر أن يفعل ذلك لا يمكن أن يعرف إلا عند طبقة خاصة قليلة، ولم يستطع أن يكون شاعر أمة أو شاعر شعب. وقد حاول بعض الأدباء ذلك فلم يعترف لهم بالأدب إلا في أوساط خاصة، وكما قال بيرك: «ليس هناك مكتشفات كبيرة في الطبيعة الإنسانية. والحقائق التي ترتكز عليها حياتنا تكاد تكون معروفة للناس جميعًا، فلسنا في حاجة إلى تعلمها، وقد تعلمناها من قبل لأنها ليست إلا تطبيقًا لإدراكاتنا الغريزية على تجاربنا في الحياة العادية.» وعمل الأديب أن يجعلنا نشعر بهذه الحقائق لا أن نعلمها، وأن يستخرج منا الانفعالات التي تناسبها، وهذه الحقائق والمعلومات الشائعة هي التي تكون أكثر ما في الأدب من حقائق، وإنه ليعد أديبًا كبيرًا من استطاع أن يجعلنا نشعر بهذه الحقائق شعورًا تامًّا، ويوسع مشاعرنا نحو الحياة الإنسانية ويحملنا على العمل على وفقها.

واعتبر ذلك في أدبنا قبيل عصرنا فقد كان يكاد يكون خلوًّا من المعاني القيمة، وكان عماده كله على السجع والمحسنات البديعية، وكان المثل الأعلى له مقامات الحريري، والعماد الأصفهاني، فعد لذلك أدبًا تافهًا قليل القيمة إلى أن رزقه الله بأدباء جدد أطلقوه من أغلاله وزودوه بالمعاني العميقة، فعد هذا نهضة قوية، وقُوِّم الأدب الحديث أكثر مما قُوِّم الأدب الذي قبله، كأدب المويلحي والمنفلوطي والشيخ علي يوسف وأمثالهم. فإذا نحن قارنّا بين كتابة ابن إياس في بدائع الزهور أو الجبرتي في تاريخه أو البكري في صهاريج اللؤلؤ وبين هؤلاء الذين ذكرناهم وجدنا فرقًا واسعًا ونهضة مباركة، بل نكاد نقول: إن هناك فرقًا كبيرًا بين كتابات الشيخ محمد عبده في أول عهده بالكتابة وكتابته في آخره تبعًا لروح العصر وروح النهضة، واعتبر أيضًا بما حدث في تاريخ مصر الأدبي وهو أن كُتّابًا تعلقوا بالنمط القديم فالتزموا السجع أو المزاوجة ومارسوها في

كل كتاباتهم فغلبهم الزمن، وكادت تندثر مدرستهم على حين أنه أيد المدرسة الجديدة التي تُعنى بالمعاني أكثر مما تُعنى بالألفاظ وبالجوهر أكثر دون العرض؛ وسارت في طريقها سيرًا حثيثًا بينما تخلفت مدرسة مقلدي الأقدمين.

وهنا يصح أن نثير سؤالًا آخر وهو: إلى أي حد نشترط في هذه المعاني أن تكون حقّة وصحيحة؟ كم نشترط في المعاني أن تكون جديدة، ولكن هل نشترط أن تكون حقّة وصحيحة بأدق معنى الكلمتين؟ ألسنا نرى كثيرًا من الشعر الراقي أو القصص الراقي قد أسس على نظر إلى الحياة مخطئ أو على آراء باطلة؟

قد اختلف الناقدون في الإجابة على هذا السؤال؛ فالأكثرون على اشتراط هذا الشرط، والأقلون على عدم اشتراطه. يقول بعض الناقدين: إن المعاني في الشعر لا تقاس بصحتها من الناحية الفلسفية، ولكنها تقاس بمطابقتها لغرض الفن؛ وذلك ككثير من شعر أبي نواس الذي يرى أن الحياة خلقت ليتمتع فيها الإنسان بالخمر والنساء والغلمان، وفي قصيدة ابن سينا العينية التي أسست على أن الإنسان كان في عالم قبل هذا العالم عالمًا بكل شيء، فلما هبطت نفسه إلى الأرض واتصلت بالجسم نسي ما كان يعلمه، وما يعلمه الإنسان بالغريزة وما يعلمه باللّقانة إنما منشؤهما تذكر ما كان فيه قبل أن يحل في عالمنا هذا، فإن هذين النموذجين من الأدب ينطبقان على حقائق لم تثبت صحتها، ولكنها صحيحة من حيث صدق دلالتها على ما شعر به هذان الشاعران.

والحق أن ما كان من الأدب غير مؤسس على حقائق صادقة ليس ذا قيمة كبيرة، وما عُدّ منه أدبًا إنما عُدّ أدبًا لاستيفائه عناصر أخرى من عناصر الأدب، وكان يكون أتمّ لو اشتمل على هذا العنصر أيضًا. وشأن الأدب في هذا شأن كل فن، فالفنان على العموم يجتهد أن يرى الحقيقة ويريها الناس، وأن يظهر حقائق الأشياء وبواطنها، وهذا صحيح مهما بعد الخيال، ومهما كانت أشخاص القطعة الأدبية جنًّا أو ملائكة، فنحن لا نقوم القطعة الأدبية قيمة كبيرة ما لم تمثل لنا ناحية حقة من حياتنا الإنسانية كما هي أو كما يجب أن نكون.

وهذا يسلمنا إلى موضوع آخر وهو: إلى أي حد يجب أن يصور الأدب الحياة الواقعية؟ هل يجب ألا يخرج الأدب كثيرًا عن تصوير حياتنا كما نحياها؟ وهذا السؤال أثير في كل فن تقريبًا، وانقسم الباحثون فيه إلى مذهبين: مذهب الواقع ومذهب الكمال، فمذهب الواقع يرى أن الفن يرمي إلى تقليد الطبيعة كما هي، أو على الأقل إلى القرب منها جهد المستطاع، ومذهب الكمال يرى أن الفنان إذا أراد أن يقلد الطبيعة يجب أن

لا يقلدها تقليدًا تامًّا بل يتصور الكمال فيها ويخرجها إلى الوجود مازجًا فيها الواقع بتصوراته وعواطفه. يحاكي الطبيعة ولكن يعد لها ويختار من الأشياء ويوفق بينها ويخرجها إلى الناس مترجمًا بها عما في نفسه، فهو يرى أن عمل الفن أن يمثل المناظر الأصلية أو الأخلاق الفاضلة أو الآراء العظيمة بخير مما هي في الواقع فيجعلها أعظم تأثيرًا في العقول من حقيقتها، فالمذهب الكمالي يرى أن الفنان تملكه العاطفة فيحولها إلى قوة عاملة فيمثل الشيء لا كما هو ولكن كما يتخيله كاملًا.

وعلى الأساس الثاني وضع بعض الكتاب كتبهم في المدن الفاضلة أو كما يسميه الإفرنج (اليوتوبيا) وقد نقدوا الحياة الواقعية من جملة نواح ولم يعجبهم النظام الحاضر، فتخيلوا عالمًا خلا من كل هذه العيوب التي يشكون منها، ورسموا عالمًا مثاليًّا كاملًا منزهًا من كل عيب، وما كانوا يستطيعون ذلك لو ساروا على المبدأ الواقعي. ولو سار العالم على المبدأ الواقعي وحده ما تقدم منذ كان آدم، ولعاش عيشة الحيوان، يعيش اليوم كما عاشت أجداده.

هذا البحث بحث في الأدب، فالواقعي في الأدب يرى أن حقائق الطبيعة الإنسانية تصور خير تصوير بالأحوال العادية التي تجري بيننا كل يوم لا بالأحوال الشاذة النادرة، وغرض الأديب الواقعي أن يخرج لنا صورة الحياة كما نراها ونلحظها في حياتنا المألوفة، ويكره الحياة الرومانتيكية التي لا تمثل قوانين الحياة بل تمثل شذوذ الحياة، وكما هو الشأن في حياة مجنون ليلى أو ذات الكاميليا. وهو يرى أن هذا النوع من الأدب إنما يلذ الناس الذين هم في حالة عقلية خاصة، كقصص العفاريت، وقصة عنترة فهي تثير العجب عند الأطفال ومن في درجتهم، ولكن لا تكون غذاء صالحًا لمن نضجت عقليتهم. ويرى هذا الواقعي أن الحياة كما نحياها وما فيها من حقائق نجربها ونعلمها هي مقياس الأدب الصحيح.

ولكن لا ننكر أن للخيال كذلك قيمة كبرى في الأدب، وأن هناك نوعًا من الأدب راقيًا كالشعر لا يمكن أن يحصر في حدود الواقع، بل يجب أن يفسح له في الخيال فلنبين هذا الواقع بالخيال.

من المسلم به أن الفن علاقته — بحكم طبيعته — لا يستطيع أن يصور الحقائق كما هي تصويرًا تامًّا، بل لا بد أن يخرج عنها قليلًا أو كثيرًا ... خذ مثلًا لذلك الحياة الحديثة في الرواية، فالروائي لا بد أن يخرج عن تمثيل الحادث الذي وقع في الخارج تمامًا إلى شيء من التنقية والتصفية، وأيضًا الفنان على العموم لا يصح أن يسرد الحقائق

كلها، ويقلد الحياة تقليدًا دقيقًا لأن غرض الفن ليس أن يقلد ولكن أن يوعز ويوحي … ليس غرضه أن يخبرك بكنه الأشياء، ولكن غرضه أن ينقل لك ما أثّر الشيء في الفنان، وهذا بعينه هو الذي ينطبق على الأدب، فالأديب إذا تعرض لوصف الأعمال أن الأشخاص أو المشاعر لا يصفها كما هي في الخارج بل كما أثَّرت فيه.

وهنا يجب أن ننبه إلى شيء هام وهو أن الأديب والفنان على العموم لا يستطيعان أن يقصا تفاصيل الشيء جميعها، إنما يتخيران منها ما يعدانه موضع التأثير، وبهذا يختلف الفنانون، فإن الأشياء لا تقع في نفوسهم موقعًا واحدًا، بل قد يتأثر كل بناحية غير التي يتأثر بها الآخر فيخرجها كلٌّ كما تأثر بها، وهذا ما يصبغ فنه بالكمالية، فهو لا يخرج الشيء كما هو في الخارج، ولكن كما يتصوره ويتخيله ويتأثر به، فكثير من الأشياء كغروب الشمس في البحر، ومنظر البحر يوحي إلينا معاني من الجمال أكثر مما هي في الواقع، فالأديب يشعر بها ويخرج أثره الفني ممزوجًا بهذا الشعور.

قلنا: إن موضوع الأدب هو الحياة الإنسانية، ولكن ليس كل شيء يفعله الإنسان أو يقوله أو يفكر فيه يصح أن يكون موضوعًا للأدب؛ لأن هناك فرقًا بين العلم والأدب، فالعلم يريد أن يعلم كل حقيقة، ويريد أن يوضح ويصنف كل شيء، ولكن الأدب فن غرضه الأول أن يثير العاطفة فيجب أن يختار منها ويوفق بين ما يختار خاضعًا لما استكشف من قوانين الجمال. وخير للأديب أن يمزج ما يختاره بتخيلاته ومشاعره ومثله العليا من أن يعرض علينا كل شيء يقع تحت حسه، وهو بذلك يمزج الواقع بالكمال، والأديب في هذا واقعي كمالي معًا. والقطعة الأدبية إذن تقاس بما فيها من معان وحقائق، وبما فيها من شعور وعاطفة تثير مشاعر القارئ أو السامع.

أما الكمالي فيميل إلى أن يتعمق في باطن الشيء، ويسبح فيما يوحيه إليه الشيء — وأحيانًا نستعمل كلمة الواقع في مقابلة رومانتيك، ويقصدون بالواقع حينئذ استنتاج الحقائق من الحياة العادية المألوفة، أما الرومانتيك فيستمد حقائقه من الغرائب والشواذ وأعمال البطولة — والحق أن الأدب في حاجة إلى أن يلون بالواقع والكمال معًا، وكل أثر من الآثار الأدبية الكبرى فيه الصبغتان، ذلك أنه يكشف الحقائق التي لها قوة على التأثير في نفوسنا ويوحي إلينا بالمعاني ويرفعنا فوق مستوى التجارب اليومية الخالية من الروح، وهذا هو الجانب الكمالي. وفي الوقت عينه يؤدي حقائق الحياة الخارجية التي تؤدي إليها ملاحظاتنا في أمانة وإخلاص وهذا هو الجانب الواقعي.

وعنصر الكمال في الأدب له من غير شك قيمة كبيرة، فقلّ أن نعدّ قطعة ذات قيمة كبيرة في الأدب ما لم توح إلينا بحياة خير من حياتنا الواقعية، وتبعثنا على تعمق

النظر في الحياة، أو ترفعنا إلى مستوى أرقى من مستوانا في الحياة العادية، وبعض من الشعراء يفضل آخرين، لأن الأولين أذهب في الكمال، أو لأن الآخرين عواطفهم خفيفة الوزن، يدعون مثلًا إلى إرواء شهواته المادية ويوجهون الناس في شعرهم إليها، وأفكارهم وآراؤهم واضحة، ولكنها محدودة ضيقة، وأرضية لا سماوية، ولا يكادون يلمسون عمقًا ولا رفعة لعالمهم.

حقًّا إن الواقعي يمثل حقائق العالم كما هي، ولكنه كالمصور يبدأ يلاحظ الطبيعة، ويمثلها كما هي، غير أنه ينقصه في الوقت عينه تصوير المعنى الروحي للمنظر. كذلك الأدب (وذلك واضح في الشعر) يبدأ بتصوير الواقع ممزوجًا بالخرافات والتقاليد، وكلما تقدم في الفن كسب قوة على تصوير الحقائق مجردة من الخرافات، وفوق ذلك استطاع أن يرينا معاني الحقائق وروحها، فالواقع يمثل الحقائق كما هي، والكمال يرقى بالمجتمع فيمثل مجتمعًا راقيًا، وبعبارة أدق: الواقعي يمثل الحياة عادية، والكمالي يمثل الحياة لها غايات خاصة يرمي إليها.

نظم الكلام

هذا هو العنصر الرابع في الأدب، فإذا كانت لديّ فكرة وأردت أن أنقلها إلى ذهن القارئ أو السامع فنقلتها إليه نقلًا حرفيًّا، فهذه اللغة التي استعملتها لا تسمى أدبًا، أما إذا كانت لديّ عاطفة سواء كانت مصحوبة بفكرة أو لا، فنقلتُ إليه باللغة فكري وعاطفتي فهذا أدب، وإذا كان القصد الأول مما أنقله هو الفكر، والعاطفة ثانوية بالنسبة للفكر، ولم تستخدم العاطفة إلا في إظهار جمال الفكرة أو كمالها، فهذا نوع من النثر الأدبي كالتاريخ والنقد. أما إذا كانت العاطفة هي المقصد الأول، والفكرة تأخذ مجراها في ذهنه عن طريق مشاعره، فهذا ما يسمى فن الأدب الجميل، أو الأدب الصرف، سواء كان شعرًا أو نثرًا.

وقد أنقل العاطفة بعرض نفس الشيء عليك، كما إذا تأثرت من منظر وردة فقدمتها إليك فأثارت إعجابك بجمالها، فليس في هذا شيء من الفن مطلقًا، إنما يجب أن يقوم الفن على وسائل غير تقديم الشيء نفسه ليثير مشاعرنا، هذه الوسائل في الأدب هي التي نسميها نظم الكلام. ولا تمكن إثارة العاطفة بتسميتها وتحليلها ولا بالكلام حولها ولا بالتفكير فيها في قول مجرّد، وإنما الكلام في موضوع يثيرها معتمدًا إلى حد ما على الخيال، ولاستعمال الخيال في ذلك طرق مختلفة، فإذا أحببتُ أن أثير إعجابك

بوردة فقد أثيره بالكلام في جمال لونها وشكلها وشذاها، وربما أثرته بما توحي به الوردة من معان ترتبط بها، مثل: اقتران تفتحها بتفتح الشباب ونشوة الأمل، ومن هذا كله أختار في كلامي ما يتناسب مع عواطفي ويلائم شخصيتي، وأختار من نظم الكلام ما يتناسب مع هذا المقصد. ويعتمد نظم الكلام أولًا على اختيار الكلمات، لا من ناحية معانيها فقط، بل من ناحيتها الفنية أيضًا بما توحيه من أفكار ترتبط بها، ومن ناحية وقعها الموسيقي، فقد تأتلف كلمة مع كلمة ولا تأتلف مع أخرى، وقد تفعل كلمة في إثارة العواطف، ما لا تفعله مرادفاتها.

مثال ذلك، قول المتنبي:

تلذ له المروءة وهي تؤذي ومن يعشق يلذ له الغرام

وقوله تعالى: ﴿فَإِذَا طَعِمْتُمْ فَانتَشِرُوا وَلَا مُسْتَأْنِسِينَ لِحَدِيثٍ ۚ إِنَّ ذَٰلِكُمْ كَانَ يُؤْذِي النَّبِيَّ فَيَسْتَحْيِي مِنكُمْ﴾ فإن لفظة (يؤذي) في الآية أجمل من (تؤذي) في بيت المتنبي. والحكم في ذلك الأذن الموسيقية.

ومثل (العسل) في قوله:

نحن بنو الموت إذا الموت نزل لا عار بالموت إذا حُم الأجل
الموت أحلى عندنا من العسل

وقول المتنبي:

إذا بي مشت خفت على كل سابح رجال كأن الموت في فمها شهدُ

فكلمة (عسل) و(شهد) مترادفتان، ولكن كل منهما جميلة في موضعها ومثل قوله تعالى: ﴿تِلْكَ إِذًا قِسْمَةٌ ضِيزَىٰ﴾ فقد تكون كلمة ظالمة أو جائرة أحلى، ولكن (ضيزى) في موضعها أجمل؛ لأن السورة كلها وهي: ﴿وَالنَّجْمِ إِذَا هَوَىٰ * مَا ضَلَّ صَاحِبُكُمْ وَمَا غَوَىٰ﴾ مختومة بالألف، ولا يتسنى ذلك إلا في ضيزى. بل إن اللفظة الواحدة قد تحسن في وضع ولا تحسن هي نفسها في وضع آخر، مثل قوله تعالى: ﴿مَّا جَعَلَ اللَّـهُ لِرَجُلٍ مِّن قَلْبَيْنِ فِي جَوْفِهِ﴾، وقوله تعالى: ﴿رَبِّ إِنِّي نَذَرْتُ لَكَ مَا فِي بَطْنِي مُحَرَّرًا﴾. فـ(جوفي) و(بطني) مترادفتان، ولكن كلًّا منهما جميل في موضعه ولا يحسن في غيره.

بل إن الكلمة الواحدة قد يلطف جمعها الخاص في موضع، ولا يلطف جمعها الآخر في موضع آخر، فجمع العيون أجمل من الأعين، والنساء أجمل من النسوان وهكذا. ثم قد تكون كلمة في الجملة جميلة، ولكن ينقصها الجمال الكلي، كالوجه ترى فيه كل عضو جميلًا، من جبهة وعين وأنف، ثم لا تراه كله جميلًا وكذلك الألفاظ. والاعتماد في ذلك كله على الأذن الموسيقية، وربما كان من الأسباب أيضًا اعتماد الألفاظ على الحروف، فبعض الحروف يدل على القوة (كالقاف)، وبعضها يدل على الرقة، (كالسين). وهناك ألفاظ تتخيل فيها الجزلة دون الرقة، وألفاظ رقيقة غير جزلة، وينبغي أن يستعمل كل في موضعه، فكما قال ابن الأثير: «هناك كلمات إذا سمعتها تخيلت رجالًا قد ركبوا خيولهم واستلأموا سلاحهم؛ وألفاظ أخرى تتخيل عند سماعها كأنها نساء حسان، عليهن غلائل مصبغات، وقد تحلين بأصناف الحلي.»

والناس يختلفون فيما بينهم في التعبير عما في أنفسهم من المعاني، بل إن الناس يختلفون في التعبير عن المعنى الواحد. نعم، قد يتفقون في التعبير عن المعاني العلمية أو الرياضة، مثل: أ = ب، و ب = ج، ولكن عندما يراد التعبير الأدبي وخصوصًا عما تكنه العواطف لا يمكن أن يتفقوا. وأي اختلاف في التعبير وطريق نظم الكلام ينتج اختلافًا في التأثير. فلو أنك غيرت ولو تغييرًا طفيفًا كلمة في بيت من الشعر مكان كلمة شعرت توًّا باختلاف الأثر الذي يوحيه. وهذا هو السر في أن الشعر لا يمكن ترجمته ترجمة دقيقة، وهذا أيضًا صحيح في النثر الفني، وإن لم يبلغ مبلغ الشعر.

ولسنا نريد أن نقول: إن الشعر أو أي ضرب من ضروب الأدب يؤثر أثرًا كبيرًا بأسلوبه وطريقة نظمه من غير أن يكون متضمنًا معاني شيقة، بل الحق أنه لا بد في الجودة وقوة التأثير فيهما معًا. والحق أيضًا أن الأسلوب أو نظم الكلام ليس إلا وسيلة من وسائل نقل المعاني. نعم، إن جودة الأسلوب قد ترقى بالمعاني المعتادة فتخرجها في كل شكل يدعو إلى الإعجاب، وأحيانًا تطغى قوة العاطفة وجودة الأسلوب على قوة المعنى والتفكير المنطقي، ولكن على كل حال لا بد من معان قيمة، ولا يمكن للأديب أن يتبوأ مكانًا عاليًا إذا اعتمد على الأسلوب وحده وكان مصابًا بالفقر العقلي. والإعجاب إذا كان محوره الأسلوب وحده لا يستمر طويلًا وما أسرع ما يمله الناس ويدركون خفة وزنه كالألعاب البهلوانية.

ومما يلاحظ أن اللغة هي وسيلة التعبير الطبيعية عن الأفكار والمعاني لا العواطف؛ فإذا كان لديّ فكرة، أو لاحظت حقيقة وأردت التعبير عنها فالألفاظ تلبس الفكرة

وتنتقل إلى ذهن الآخر. أما العواطف فليست اللغة قادرة على نقلها نقلًا تامًّا صحيحًا كما هو الشأن في المعاني؛ وما يحدث من الغموض في نقل المعاني ناشئ غالبًا من غموض الفكر وعدم وضوح المعاني في ذهن الكاتب أو عدم محاولته الإيضاح. أما الغموض في نقل العواطف فناشئ من صعوبة التعبير عن العواطف نفسها، لأن اللغة تحاول التعبير عن العواطف بترجمة العواطف أولًا إلى كلمات فكرية أو عقلية، وهذه الكلمات الفكرية أو العقلية إنما تعبر عن العواطف من طريق الإيعاز والإيحاء لا من الطريق المباشر. وهذا ما دعا إلى العناية بنظم الكلام وطريقة تأليفه فيستعان بذلك على أداء العواطف. ودعا إلى الاستعانة بالأوزان الشعرية وطريقة الإلقاء. وأحيانًا بالسجع والمحسنات البديعية، وأحيانًا بالتشبيه والاستعارة، وأحيانًا بالإشارات وحركات اليد، ونحو ذلك، وأحيانًا بتجويد العبارة وتقليبها على أوجه مختلفة حتى تثير الشعور، وفي هذا كله يختلف الناس. فقد يكون هناك عالم قدير، ولكنه ضعيف من ناحية نظم الكلام وتأليفه، وهناك على العموم أشخاص لا تتناسب مقدرة عواطفهم أو تفكيرهم مع مقدرتهم في التعبير. فقد يكون عند الإنسان قوة تفكير راقية، أو عواطف راقية، ولكنه مصاب بضعف الأسلوب وغموض التعبير، أو الضعف في نظم الكلام وتأليفه، ويتعب القارئ ويمله في استخراج ما يريده من معان، أو يحاول أن يشعر بما يشعر به الكاتب فلا يستطيع.

ينتج من هذا أن الكمال في النظم يقاس بالقدرة على نقل الفكرة والعاطفة نقلًا صحيحًا صادقًا. فالنظم هو التعبير الخارجي لحالة داخلية فمتى صدق التعبير الخارجي وأدى في أمانة شرح الحالة الداخلية كان نظمًا جيدًا، وإذا قلنا جمال اللغة أو الأسلوب، فلا بد أن نشرك في ذلك المعاني والعواطف ومطابقتها لهما لأن اللغة لا يمكن الإعجاب بجمالها مجردة عن ذلك، وتعد اللغة جميلة وبالغة حد الكمال بمقدار تعبيرها عن المعاني والعواطف. وأهم صفات الكتابة الجيدة شيئان متقابلان، وهما: القوة والرقة. فالكتابة أحيانًا في حاجة إلى القوة لتثير اهتمام القارئ وتؤدي ما عند الكاتب بأمانة وصدق كالكتابة في موضوع الحرب، وفي حاجة إلى الرقة لتنقل العاطفة في لطف ودقة كالكتابة في موضوع الحب. وقد يكون في الأسلوب إحدى الصفتين دون الأخرى، وقد يغلب على كتابة الكاتب إحدى الصفتين فأسلوب بعض الكتاب قوي فقط يلون كتابته بألوان قوية، وينقل إليها ما في ذهنه أو شعوره نقلًا قويًّا، ولكن لا يشعرك بلطفه ودقته، وبعض الكتاب على العكس من ذلك يسيل رقة وعذوبة، ولكن لا يؤثر فيك أثرًا قويًّا.

فمثل الكلام القوي قوله في مهاجمة أسد:

وأطلقتُ المهند عن يميني   فقدّ له من الأضلاع عشرا
فخرّ مضرّجا بدمٍ كأني   هدمت به بناء مشمخرا

ومثال الرقة قوله:

إن التي زعمت فؤادك ملّها   خلقتْ هواك كما خُلقت هوى لها
وإذا وجدت لها وساوس سلوة   شفع الضميرُ إلى الفؤاد فسلّها
بيضاء باكرها النعيم فصاغها   بلباقة فأدقها وأجلها
حجبت تحيتها فقلت لصاحبي   ما كان أكثرها لنا وأقلها

ومن هذا الباب قولهم في قول الشاعر:

ألا أيها النُّوَّام وَيْحَكُم هبُّوا   أسائلكم هل يقتل الرجل الحب

فقالوا: إن الشطر الأول قوي متين، والشطر الثاني رقيق دقيق.

ومن الأدباء من له حظ قوي في نظم الكلام، ولكنه فقير في المعاني، ومعانيه عادية أو ضعيفة، وبعض الشعراء لديهم من القدرة ما يُخرجون به ما يريدون في شكل جذاب، ولكن ليس لديهم شيء جديد، وهؤلاء شهرتهم دقيقة، وقيمتهم محدودة، ولا يلبث الناس أن يدركوا ضعفهم فينبذوهم، وإنما الأديب الخالد ما زاد في معارفنا أو شعورنا بما في أدبه من معان جيدة.

وهذا النظم يحتاج إلى مران وتربية. فليس الأديب كالبلبل أو الحمام يغني لنفسه، إنما هو يغني للناس، وينقل إليهم ما له من فكر وشعور، فيجب أن يتعلم كيف ينظم الكلام نظمًا جيدًا لينقل إليهم في دقة ما يفكر فيه ويشعر به، ولا يكون ذلك إلا بتعود العناية بتلك التعابير. ومن الحق أن نقرر أن هناك استعدادًا طبيعيًّا للنبوغ في الأسلوب، ولكن هذا الاستعداد مهما قوي لا بد له من مران، بل المران الكثير مع التوسط في الاستعداد خير من نبوغ لا مران معه.

هذه هي العناصر الأربعة للأدب: العاطفة، والمعاني، والخيال، والأسلوب، كما عبر عنها الإفرنج، وأظن أنها تنطبق على كل أدب سواء في ذلك العربي أو الغربي، والنقاد

القدماء من العرب عبروا عنها تعبيرات مخالفة، وإن لم يصفوها وصفًا دقيقًا فعبروا عن العاطفة بالرغبة والرهبة والحزن والسرور، ونحو ذلك. وشأن هذه العناصر واتّحادها شأن الموسيقى الإفرنجية والعربية فهي خاضعة لأسس واحدة وإن كانت الآلات الموسيقية الأوروبية أرق وأشمل، ولكنا نستطيع أن نجمع الموسيقى العربية والغربية على درجات في سلم واحد، فالعناصر في الأدب الغربي يمكن فيما أظن تطبيقها على الأدب العربي، فمن الأدباء العرب من قويت عاطفته، وضعفت معانيه، أو ضعف نظمه، ومنهم من كان على العكس، وأيًّا ما كان فالمقياس واحد؛ فكُثّير عزّة مثلًا، وجميل بثينة قويان في العاطفة، والجاحظ قوي في المعاني ونظم الكلام، وسعد الدين التفتازاني المؤلف في البلاغة ليس قويًّا في الأسلوب ولا في العاطفة، وهكذا يمكن وضع الأدباء وتحليلهم في ضوء هذه العناصر، بل يمكن وضع الآداب نفسها على درجات باعتبار هذه العناصر. فالأدب الإنجليزي مثلًا أقل عاطفة وحرارة من الأدب الفرنسي الرومانتيكي وهكذا.

فالأدب العربي يمكن أن يوضع على درجة من سلم الآداب العامة، لأن هذا شأن كل فن، فالموسيقى والمعمار والنحت والتصوير وغير ذلك، لها قوانين واحدة عامة، يمكن تطبيقها على الفن المصري واليوناني والعربي والغربي، ويمكن لذلك أن يقاس رقي كل فن أو ضعفه، فلماذا يشذ الأدب عن هذا، وهو فن كسائر الفنون؟ غاية الأمر أن له ميزات خاصة يخالف فيها الآداب الأخرى الغربية، وهو يتميز عليها أحيانًا بباب الحكم والشعر الغنائي، وهي تتميز عليه أحيانًا بالقصص ونحو ذلك، ولكن مهما كان هذا الاختلاف والتمييز، فكل الآداب في نظرنا ترجع إلى قواعد واحدة، شأننا في ذلك شأن علم الأخلاق، أو علم النفس أو علم الاجتماع، فليس الصدق فضيلة عند العرب، رذيلة عند الغرب، بل هو فضيلة حيث كان، والطبيعة البشرية في أي مكان خاضعة لقوانين علم النفس، وإلا كانت القوانين فاسدة، والأمم البدائية خاضعة لقوانين علم الاجتماع، كالأمم المتحضرة. وإن كانت تقف في درجة من السلم دون المتحضرة.

وعلى ذلك فالأدب العربي عناصره كعناصر الأدب الغربي، سواء بسواء، ولو دققنا النظر لم نجد مقياسًا آخر غير هذه العناصر الأربعة، نقيس به الأدب العربي وحده، بل لو رجعنا إلى نقادنا القدماء، كقدامة وابن رشيق وابن الأثير، وغيرهم، وجدناهم حاموا حول هذه العناصر، وإن لم يسموها بهذه الأسماء، ولم يفصحوا عنها إفصاح النقاد الغربيين اليوم ولم يحللوها تحليلهم.

فيجب في نظري أن نطبق هذه القوانين الغربية مع مراعاة اختلاف البيئة بين الشرق والغرب، واختلاف الزمان والمكان، وبذلك يمكننا قياس كل شاعر عربي وكاتب

عربي، بهذه العناصر الأربعة، ومعرفتنا بعد التامل بأي عنصر يمتاز وفي أي عنصر يضعف؟ فمثلًا أبو العلاء المعري أقوى عقلًا، وأدق معاني، وأضعف خيالًا، وأبو تمام أبعد خيالًا، وأقل عقلًا من المعري، والبحتري أحسن نسجًا وأقوى أسلوبًا من أبي العلاء، وابن خلدون في سلاسته واسترساله، أكثر معاني، وأرقى أسلوبًا من القاضي الفاضل أو العماد الأصفهاني، والبهاء زهير أرقى أسلوبًا وأبسط تعبيرًا من ابن مطروح، والبارودي أقوى شعرًا، وشوقي أوسع خيالًا، وحافظ أجزل لفظًا، وعلى هذا القياس يمكننا أن نعرض كل شاعر وكاتب على هذه العناصر، بل يمكننا أن نعطيه درجة تقريبية في كل عنصر منها ثم نجمع درجاته، ونقارنها بدرجات الشاعر أو الناثر الآخرين، كما يمكننا بهذه العناصر أيضًا أن نقارن بين شعراء أمة كالأمة العربية، وشعراء أمة أخرى كالأمة الإنجليزية أو الفرنسية، لنعرف في أي عنصر تفضل الأولى الأخريين، ويفضل الأخريان الأدب العربي، كما نقارن بمقاييس العمارة العربية بالعمارة اليونانية بالعمارة الحديثة، والله أعلم.

الشعر

ليس من السهل وضع تعريف للشعر، وسنحاول تعريفه تعريفًا يتفق والاستعمال الشائع.

لاشك أن أول ميزة للشعر يعرفها الناس ما له من أوزان وقواف، وقد طغت فكرة الشكل هذه على كثير من الذين عرفوه، فقالوا في الأدب العربي: إنه الكلام الموزون المقفى، وقال بعض الإفرنج: أي كلام موزون يسمى شعرًا سواء كان جيدًا أو رديئًا، ولكن هذا وذاك من غير شك تعريف قاصر لا يتناول إلا الشكل، ولذلك قال ابن خلدون: «إنه لا يصلح إلا عند العروضيين ولا يصلح عند البلاغيين.» وعلى هذا التعريف كل العلوم المنظومة، وكل قول منظوم ولو كان سخيفًا شعر، وعرفه هو بقوله: «إن الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي المستقبل كل بيت منه بغرضه ومقصده عما قبله الجاري على أساليب مخصوصة.» وعيب هذا التعريف أنه لم يلتفت إلى أكبر مزية للشعر، وأحد أركانه، وهو إثارة الشعور، وعني بالشكل فقط من بنائه على الاستعارة والأوصاف وكان خيرًا منه أن يقول: إنه المبني على الخيال المثير للعاطفة. واستقلال كل بيت منه في غرضه ومقصده ليس من العناصر الأساسية فيه التي يصح أن تدخل في التعريف. وقد أكثر الإفرنج من تعريفه فبعضهم ضيقه جدًّا حتى لا يشمل الشعر كله. وبعضهم وسّعه حتى شمل الشعر المنثور، فقال مثلًا «رسكن»: «إنه هو إبراز العواطف النبيلة بطريق الخيال.» وهو تعريف يصح أن يكون للفن كله لا للشعر وحده. ويقول في موضع آخر: «الشعر فيضان من شعور قوي نبع من عواطف تجمعت في هدوء.»، ويقول «وردسووث»: «الشعر هو الحق ينقله الشعور حيًّا إلى القلب ... إلخ».

وبعض الشعر يخاطب العقل لا المشاعر كبعض شعر المتنبي والمعري، وكل شعر الحِكَم وما يسميه العرب باب الأدب، ولكن أكثر الشعر لا نسميه شعرًا ما لم يحرك شعورنا ويولد فينا كثيرًا من الانفعال كالذي تولده الأغاني، وتكون المنزلة الأولى فيه للشعور لا للعقل، أما ما يخاطب العقل كالذي ذكرنا فهو شعر في المنزلة الثانية أو الثالثة، ولهذا قال ابن خلدون: «إن الكثير ممن لقيناهم من شيوخنا في هذه الصناعات الأدبية يرون أن نظم المتنبي والمعري ليس من الشعر في شيء، لأنهما لم يجريا على أساليب العرب.» والحق أن ليس السبب أنهما لم يجريا على هذه الأساليب، ولكنهما سلكا مسلك نظم الحكم العقلية البعيدة عن إثارة الشعور.

فالشرطان اللذان يجب توافرهما في الشعر هما الوزن والقافية والاتصال بالشعور، فإذا وجدت نوعًا من الأدب يجمعهما كان شعرًا، أما إذا وجد الشرط الأول دون الثاني فنظم لا شعر، وإذا وجد الثاني دون الأول فنثر شعري، وهو الذي كان يكون شعرًا لولا أنه فقد الوزن، وهذان الشرطان يخرجان أنواعًا كبيرة مما اعتاد الناس أن يسموه شعرًا وليس بشعر، كألفية ابن مالك والمتون المنظومة، وأهم الفروق بين الشعر والنثر:

(١) ما ذكرناه من الوزن والقافية.

(٢) أن الشعر عادة أمعن في الخلق والإبداع بما ينشئه الشاعر من الصور الخيالية. ففي كثير من الناس رغبة قوية أن يخلقوا أو أن ينتجوا شيئًا يخلق ولم يعرف من قبل، قد يكون هذا العمل تمثالًا أو صورة، أو لحنًا موسيقيًّا أو هيكلًا وهو في الأدب يكون (كتابًا) وقد يكون هذا الكتاب نثرًا، ولكن الأدباء اتفقوا جميعًا على أن يصوغوا ما يخلقون شعرًا، وسبب هذا واضح وهو أن الخلق هو إعطاء الصورة للمادة المجردة، وجعل ما هو مشوش منظمًا، فكلما كان النظام أوضح كان الخلق أصدق. وكان الخالق أتم فهمًا لنفسه وإرضاء لها، وليس في الأدب نظام أتم وأوفى من نظام الوزن، ولذلك إذا أراد كاتب أن ينتج أو يخلق عملًا مبتكرًا وخالدًا فإنه بعد أن يختار موضوعه ينشئ قصيدة تكون قيودها وتقاليدها عاملًا يسهل له إعطاء الصورة الفنية والنظام الفني تفيض الفكر والشعور الذي يتدفق فيه موضوعه. ومن النادر أن يكون النثر موضوعًا للخلق والابتكار، اعتبرْ في ذلك بلزوميات أبي العلاء، فقد كان أبو العلاء ناثرًا وشاعرًا، فلما خلق وأبدع في اللزوميات وضعها في القالب الشعري بل التزم فيها ما لا يلزم.

(٣) وأن الشعر يستدعي الأنانية الأدبية، والنثر يستدعي الغيرية الأدبية ولا بد من شرح هذا. فللإنسان سواء في الشعر أو في النثر أغراض متنوعة، ولكن هناك قسمان

كبيران لهذه الأغراض، فالناس يكتبون لكي يعبروا عن أنفسهم ويريحوا عواطفهم الجياشة، أو لكي يؤدوا خدمة ما، فالدافع الأول هو الدافع الأناني، والدافع الثاني هو الدافع المنفعي. وقد يجتمع الدافعان فيرغب الإنسان في أن يعبر عن نفسه وأن يؤدي منفعة للآخرين بتعبيره عن نفسه، وذلك بأن يكسبهم علمًا، أو ينشر بينهم آراء، أو يحسن الذوق الأدبي، أو يؤيد الفضائل العامة أو نحو ذلك، ولكن الدافعين يظلان متميزين، والفرق بينهما هو الفرق الأساسي بين النثر والشعر.

الأديب الأناني يرى منظرًا في العالم فتثور نفسه بالعواطف والأفكار وتطلب التعبير لا لشيء إلا مجرد الخلاص العاطفي والفكري والتنفيس عن العاطفة والفكر. والأديب الغيري أو المنفعي قد يعاني نفس العواطف والأفكار، ولكنه حين يأخذ قلمه يكون قد وضع أمام عينيه غاية منفعية ولذلك يناقش ويشرح، وفي كل ذلك يؤدي منفعة ما إلى ذوق القراء وعقلهم. وأما كونه ينفس بهذا عن نفسه فمسألة ثانوية، ونجد الأديب الأناني يرى أن الشعر واسطة طبيعية مرضية له. وقد يبدو هذا غريبًا عند اللمحة الأولى، كيف أن الإنسان لمجرد التنفيس العاطفي والفكري يختار وسيلة مقيدة بأنواع القيود والحدود والالتزامات كالشعر؟ ولكن يجب أن نتذكر أن كثيرًا من أنواع الشعر بسيط يتعلم بسهولة، لكن هناك أسباب أعمق في هذا الباب تجعل الشعر ملائمًا للتعبير النفساني، ذلك أن النثر وإن بدأ أسهل من الشعر لكنه أصعب وأكثر قيودًا، فبرغم قوانين الوزن التي يجب أن يخضع لها الشعر، فإن الشعر هو الحرية بذاتها إذا قورن بالنثر لأن النثر له صفتان ليستا في الشعر، وهما تقيدان الناثر بأكثر من قيود الشعر وهو المنطق الدقيق والوضوح التام، فمهما يكن غرض النثر ساميًا فإنه يجب أن يكون فيه التسلسل الصحيح والوضوح التام للغة. أما الشعر فبالعكس: نعم، إن الشعر كالنثر في أنه لا يمكن أن يتحدى قواعد المنطق التي هي قواعد الفكر. ولكن الشعر يستطيع أن يخرج إلى حد كبير جدًّا عن ذلك التسلسل للأفكار وعن تعانق الفكرة بالفكرة، وعما يُعنى به المنطق كثيرًا من مناقشة وخطابة.

فمثلًا قول شوقي في قصيدته المشهورة:

مُضْناك جفاه مرقده   وبكاه ورحّم عوده

فهو في هذا البيت قد أماته وترحم عليه. وكان المنطق يقضي أن تكون وفاته والترحم آخر ما يقال. ولكنه قال بعد ذلك:

يستهوى الورف تأوّهه ويذيب الصخر تنهده
ويناجي النجم ويتبعه ويقيم الليل ويقعده

وهذه من صفات الحي لا الميت، فكيف لمن مات وترحم عليه عوده أن يفعل ذلك، فهذا مثل من أمثلة عدم خضوع الشعر للمنطق. وقد نقد البحتري بأنه ليس منطقيًّا في شعره، فقال:

كلفتمونا حدود منطقكم والشعر يغني عن صدقه كذبه
ولم يكن ذو القروح يلهج بالمنطق ما نوعه وما سببه
والشعر لَمحٌ تكفي إشارته وليس بالهذر طوّلت خطبه

وأجود الشعر عادة ما نجده مذبذبًا غير متسلسل، مفككًا حماسيًّا مندفعًا، وأيضًا إن الشعر كالنثر لا يستطيع أن يكون طلسمًا معقدًا أو أن تكون لغته مدعاة للتهويش الفكري.

ولكن يباح في الشعر بعض الغموض والاكتفاء بالإيماء والرضا عن الرمز، ولا يباح للناثر إلا أن يكون واضح الدلالة سهل العبارة بين الإشارة، ومن أجل ذلك اختلف المفسرون للشعر اختلافًا كبيرًا، وذهب كل إلى معنى كالذي نجده في شروح شعر المتنبي، وشعر أبي تمام. فهم يختلفون في شرح المعنى المقصود اختلافًا كبيرًا، على حين أنك لا تجد هذه الخلافات في النثر.

والشعر يثير المشاعر بما فيه من خصائص. فأولًا بأوزانه وقوافيه، ولذلك كان المعنى الواحد إذا قيل مرة شعرًا ومرة نثرًا كان في الشعر أكبر أثرًا بل ترى أن الشعر إذا حل إلى نثر لم يكن له ذلك الأثر الكبير، ولم يكن لهذا الاختلاف من سبب إلا ما في الشعر من موسيقى. وثانيًا ما للشعر من لغة خاصة غير لغة النثر، ولسنا نعني بلغة الشعر الكلمات العويصة أو أنواع البديع، أو نحو ذلك، فهذا كله لا يرفع من قيمة الشعر، وقد يكون الشعر جيدًا، وكلماته في منتهى السهولة، وهو كذلك خُلُوٌّ من أنواع البديع كأكثر أشعار البهاء زهير. إنما الذي نريده أن للشاعر ملكة لا يمكننا أن نوضحها تمام الوضوح، بها يستطيع أن يتخير من ألفاظ اللغة ما يرى أنها أبعث على إثارة المشاعر، وكذلك يضعها في قوالب خاصة يتخيرها من القوالب العديدة والتراكيب اللغوية المختلفة.

وكان حافظ — رحمه الله — ذواقًا، ومعنى ذلك أنه كان يردد الكلمات ويغنيها أحيانًا ليختبر وقع الكلمة في السمع، ولينظر هل الكلمة شعرية تناسب الموضع الذي قيلت فيه أو لا تناسبه. وقد عابوا كثيرًا شعراء وقعوا في ألفاظ ليست هي ألفاظًا شعرية، وكان غيرها أولى بها، مثل قوله:

ذهب الرقاد فما يحس رقاد — مما شجاك ونامت العواد
لما أتاني من عُيينةَ أنه — أمست عليه بظاهرٍ أقيادُ

فقالوا: إن كلمة (أقياد) ليست شعرية، وإنما الكلمة الشعرية (قيود)، وقد نقد سيف الدولة الحمداني أبا الطيب المتنبي في قوله:

وقفت وما في الموت شكل لواقف — كأنك في جفن الردى وهو نائم
تمر بك الأبطال كلمى هزيمة — ووجهك وضاح وثغرك باسم

وقال له: إن المنطق يقضي أن يكون نظم البيتين هكذا.

كأني لم أركب جوادًا للذة — ولم أتبطن كاعبًا ذات خلخال
ولم أسبق الزق الروى ولم أقل — بحيلي كري كرة بعد إجفال

وأن الثوب لا يعرفه البزاز معرفة الحائك، لأن البزاز يعرف جملته والحائك يعرف جملته وتفصيله.

والذي يجعل الشاعر شاعرًا هو تلك القدرة على التصوير فقد يكون عندنا شعور فياض كالذي عند الشاعر، ولكن ليس عندنا من المقدرة على التصوير ما عند الشاعر، ومن ثم كان من المستحيل ترجمة شعر من لغة إلى شعر في لغة أخرى كما قدمنا. إذ الترجمة تذهب بما للشاعر من قدرة فنية وطريقة أداء. وهذه الطريقة شخصية محضة تختفي عند ترجمة الشعر، والذي يمكن ترجمته فقط هو المعنى الذي حواه الشعر، وما فيه من تصوير وخيال، وما يحتويه من عواطف عامة. ويُعد المترجم أمينًا إذا هو استطاع أن ينقل ذلك كله، أما طريقة الأداء فلا يمكن ترجمتها. نعم، إن بعض الشعراء يقرأ القطعة من الشعر ويكون له قدرة فنية فيصوغ هو شعرًا مستمدًا من وحي ما قرأ، وقد يجري مع الأول في واد واحد ويكون له نفس العذوبة والجمال، ولكن هذه

ليست ترجمة على الإطلاق كترجمة فيز جرولد لرباعيات الخيام إلى الإنجليزية، ونحن بذلك تخالف ما ذهب إليه وردسوورث من أن لغة الشعر لا تختلف عن لغة النثر، وقد أدرك هذا المعنى عبد القاهر الجرجاني إذ قال: إن هناك ألفاظًا لا يحسن وضعها في الشعر، وإذا أتت فيه كانت همجة مثل كلمة أيضًا، فإنها لم تأت في شعر إلا سمج ونحو ذلك إلا قول الشاعر:

غير أني بالجوى أعرفها وهي أيضًا بالجوى تعرفني

فإن أيضًا هنا عذبة لطيفة، وكما قال ابن خلدون: إن كلمة ما الفرق أشبه بلغة الفقهاء من لغة الشعراء، كقول القائل:

لم أدر حين وقفت بالأطلال ما الفرق بين جديدها والبالي

وهكذا.

(٤) أن الشعر يخاطب العواطف مباشرة، وذلك لما عند الشاعر من قوة إلهام لا تكتسب بتعلم، وللشاعر نوع غامض من لطف النظر، أو الإلهام، أو اللقانة، أو ما شئت فسمّه، ولهذا كان اليونان يسمون الشاعر خالقًا، وكان للعبريين كلمة واحدة تدل على الشاعر والنبي معًا، ولعل هذا هو الذي جعل شعراء العرب يعتقدون أن لكل شاعر شيطانًا ينفث فيه الشعر، ويقول أحدهم: «شيطانه أنثى وشيطاني ذكر» ولأمر ما خلط العرب بين النبي والشاعر فسموا النبي شاعرًا أحيانًا، وكاهنًا أحيانًا، ويقول القرآن الكريم: ﴿وَمَا هُوَ بِقَوْلِ شَاعِرٍ ۚ قَلِيلًا مَّا تُؤْمِنُونَ * وَلَا بِقَوْلِ كَاهِنٍ ۚ قَلِيلًا مَّا تَذَكَّرُونَ﴾.

وللشاعر نظر باطن للحياة، ولهذا قال وردسوورث عن الشعر: «إنه روح المعرفة وحياتها، ونقد الحياة». والحق أننا نقرأ في شعر الشاعر معنى الحياة وشرحها. ذلك لأن الحياة محكومة بالمشاعر والبواعث على عملنا وليست خاضعة لعقولنا وحدها، ولا للحقائق المجردة، وإنما تصطبغ بمشاعرنا، وليست تخضع للمنطق وحده، إنما تخضع كذلك للعواطف، والشعر هو الذي يعبر عن هذه العواطف، أو العواطف ممزوجة بالعقل.

وخير دليل على أن الشعر هو معنى الحياة، أن شعر كل عصر مرآة له. وقديمًا قالوا: «الشعر ديوان العرب». والحق أنه ديوان تُسجّل فيه حياتها، أعني تسجل أفكارها ومشاعرها، فالشاعر يعطيك صورة روحانية أكثر مما يعطيكها التاريخ، والشعراء عادة

في مقدمة قومهم، أو في جبهتهم، وقد يسبقونهم قليلًا، وهم عادة إيذان بالفلسفة، وإرهاص لها، فهم يحدثوننا حديثًا فيه شيء من الإبهام عن حقائق الحياة. فكان هوميروس إرهاصًا لسقراط وأفلاطون وأرسطو، وكان شعراء الجاهلية إرهاصًا للنبوة.

حتى لقد حُكي أن النبي ﷺ لما سمع قول لبيد: «ألا كل شيء ما خلا الله باطل» قال: إن هذا من كلام النبوة.

وهذه الإرهاصات عادة تسبق طور الشرع والتدليل والتحليل الذي يقوم به الفيلسوف فالفرد يشعر بالشيء قبل أن يفكر فيه تفكيرًا دقيقًا، فنحن نشعر ونلهم قبل أن نخضع للمنطق.

الشعر والموسيقى

للوزن قيمة كبرى في الشعر — كما ذكرنا — حتى عُدّ أهم فارق بينه وبين النثر، والشعر يحلو بالموسيقى الجيدة، ويضعف شأنه إذا كانت موسيقاه غير جيدة. فنحن نفضل من غير شك: «حامل الهوى تعب» على قولهم:

إن بالشعب الذي دون سلْع   لـقـتـيـلا دمـه مـا يُـطـل

وهذا الوزن الموسيقي ذو حظ عظيم في أن يكسب الشعر الخلود، وقد ثار الجدل بين النقاد حول هل الشعر أكثر ارتباطًا بالنقش والتصوير أو هو أشد ارتباطًا بالموسيقى؟ قال قوم: إن التصوير شعر صامت، والشعر تصوير ناطق، ولكن الحق أن ارتباط الشعر بالموسيقى أكبر منه بالتصوير حتى كان الرومان يقولون: إن الشعراء ليسوا إلا مغنين يترنمون بأشعارهم ويغنون بها لأنفسهم، ولمن شاء أن يرددها بعدهم. ويجب أن نقرر أن ليست أنواع الشعر بدرجة واحدة من حيث الارتباط بالموسيقى، فهناك شعر غنائي يظهر فيه هذا الجانب الموسيقي، وشعر غير غنائي كالشعر التعليمي لا يظهر فيه هذا المعنى. ووجه الشبه بين الشعر والموسيقى يتجلى فيما يأتي: ذلك أن كلًّا من الموسيقى والأوزان الشعرية تتنوع أنواعًا أربعة، فالصوت يختلف عن الصوت بالطول والقصر، وأنه جهوري أو خافت، وأنه غليظ أو رقيق، وأنه مرتفع أو منخفض، وأنه يختلف باختلاف مصدر الصوت كعود، أو قانون، أو كمان، وكأوتار العود المختلفة. وهذه الاختلافات الأربعة يمكن أن نراعيها في الشعر، فمن النوع الأول اختلاف التفاعيل والبحور طولًا

وقصرًا، والحركات والسكنات في متفاعلن أطول منها في مستفعلن. فالطويل أطول في التفاعيل من الهزج مثلًا، ولهذا الاختلاف تأثير كبير في الأذن الموسيقية، والغلظ والرقة ممكن أن نقابلهما بما في الشعر من حروف ضخمة، وتراكيب قوية، أو حروف لينة رخوة، وتراكيب ناعمة. فالشدة والقوة، مثل قول بشار:

إذا الملك الجبار صعّر خدّه   مشينا إليه بالسيوف نعاتبه

وقوله أيضًا:

إذا ما غضبنا عضبة مضرية   هتكنا حجاب الشمس أو قطرت دمًا

والرقة كقول الشاعر:

تخيره الله من أدمٍ   فما زال منحدرًا يرتقي

وقول الآخر:

بأبي غزال غازلته مُقلتي   بين الغوير وبين شطّي بارق
عاطيتُه والليل يسحب ذيله   صهباءَ كالمسك العتيق لناشق
وضممتُه ضم الكميّ لسيفه   وذؤابتاه حمائل في عاتقي
حتى إذا مالت به سِنة الكرى   زحزحته شيئًا وكان معانقي
أبعدته عن أضلع تشتاقه   كي لا ينام على وسادٍ خافق

وكذلك قول ديك الجن:

لما نظرت إليّ عن حدق المها   ونسجت عن متفتح النوَّار
وعقدت بين قضيب بان أهيفٍ   وكثيب رملٍ عقدة الزنار
عفّرت خدّي في الثرى لكِ طائعًا   وعزمتُ فيك على دخول النار

وقد قالوا في قول الشاعر:

ألا أيها النُّوَّام وَيْحَكُم هبُّوا   أسائلكم هل يقتل الرجل الحب

إن الشطر الأول قوي شديد، والشطر الثاني رخو ناعم. ونرى في الشعر من جهة ثالثة ما يتناسب مع الهدوء والسكينة، ويناسبه إنشاده في هدوء ودقة كشعر الغزل ونحوه، ومنه ما يناسبه الشدة والبطش كشعر الحماسة.

ومن ناحية رابعة نلاحظ في الموسيقى أن النغمة الواحدة إذا وقعت على الكمان ثم وقعت بنفسها على البيان كانت النغمتان مختلفتين، أو على الأقل لكل منهما طعم غير طعم الآخر، وهذا يقابله في الشعر القافية. فالقصيدتان قد تكونان في موضوع واحد ومن بحر واحد، ولكنهما تختلفان في القافية، فتختلفان في درجة التأثير.

وكذلك أنواع المحسنات البديعية، فنوع من البديع يكون ذا أثر أكثر من نوع آخر وهكذا.

وهناك مسألة هامة اختلف فيها علماء البلاغة في اللغة العربية وهي: هل الأهمية الأولى في الشعر للفظ أو للمعنى؟ وقد اختلفوا في ذلك اختلافًا كبيرًا، فذهب بعضهم إلى أن العبرة بالألفاظ. وممن ذهب هذا المذهب أبو هلال العسكري إذ قال: «وليس الشأن في إعداد المعاني لأن المعاني يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي، وإنما هو في جودة اللفظ وصفاته، وحسنه وبهائه، ونزاهته ونقائه، وكثرة طلاوته ومائه، مع صحة السبك والتركيب، والخلو من أود النظم والتأليف. وليس يطلب من المعنى إلا أن يكون صوابًا، ولا يقنع من اللفظ بذلك حتى يكون على ما وصفناه من نعوته التي تقدمت».

وقال في موضع آخر: «إن الكلام إذا كان لفظه عذبًا وسلسًا سهلًا ومعناه وسطًا دخل في جملة الجيد وجرى مع الرائع النادر».

وممن ذهب هذا المذهب ابن خلدون إذ قال في مقدمته:

«اعلم أن صناعة الكلام نظمًا ونثرًا إنما هي في الألفاظ لا في المعاني، وإنما المعاني تبع لها وهي أصل. والمعاني موجودة عند كل واحد، وفي طوع كل فكرٍ منها ما يشاء ويرضى فلا تحتاج إلى صناعة. وتأليف الكلام للعبارة عنها هو المحتاج للصناعة كما قلنا. وهو بمثابة القالب للمعاني، فكما أن الأواني التي يغترف بها الماء من البحر منها آنية الذهب والفضة والصدف والزجاج

والخزف، والماء واحد في نفسه، وتختلف الجودة في الأواني المملوءة بالماء، لا باختلاف الماء، كذلك جودة اللغة وبلاغتها في الاستعمال، تختلف طبقات الكلام في تأليفه باعتبار تطبيقه على المقاصد والمعاني واحدة نفسها».

وخالف في ذلك عبد القاهر الجرجاني فذهب إلى أن العبرة بالمعاني، فقال في أسرار البلاغة:

«إن محاسن الكلام ترجع إلى المعاني، وإذا استجدنا شعرًا ووصفنا ألفاظه بالحلاوة والرشاقة وغيرها من الأوصاف فإنها لا تنبئ عن أحوال ترجع إلى جرس الحروف وإلى ظاهر الوضع اللغوي، بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده، وفضل يقتدحه المرء من زناده. وأما استحسان اللفظ من غير شرك المعاني فيه فلا يكاد يعدو نمطًا واحدًا، وهو أن يكون اللفظ مما يتعارفه الناس في استعمالهم، ويتداولونه في زمانهم، ولا يكون وحشيًّا غريبًا أو عاميًّا سخيفًا».

ويكاد ابن رشيق في العمدة يرى البلاغة فيهما معًا، فيقول: «اللفظ جسم وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم، يضعف بضعفه، ويقوى بقوته، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصًا للشعر وهجنة عليه، وكذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه». ثم قال: «وأكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى، ويذهب إلى أن اللفظ أغلى من المعنى ثمنًا وأعظم قيمة وأعز مطلبًا، فإن المعاني موجودة في طباع الناس يستوي الجاهل فيها والحاذق، ولكن العمل على جودة اللفظ وحسن السبك وصحة التأليف. ألا ترى لو أن رجلًا أراد في المدح تشبيه رجل لما أخطأ أن يشبهه في الجود بالغيث والبحر، وفي الإقدام بالأسد، وفي المضاء بالسيف، وفي العزم بالسيل، وفي الحسن بالشمس. فإن لم يحسن تركب هذه المعاني في أحسن حلاها من اللفظ الجيد الجامع للرقة والجزالة والعذوبة والطلاوة والسهولة والحلاوة لم يكن للمعنى قدر».

ونحن نرى أن لكل منهما من الأهمية ما لا يقل عن الآخر، فلا بد في الكلام البليغ أن يكون ذا لفظ عذب ومعنى حلو، وليس بصحيح أن المعاني ملقاة في الطرق، فليس تشبيه الممدوح بالغيث أو السيل أو الأسد إلا شيئًا تافهًا مبتذلًا بجانب المعاني العميقة الرقيقة، وكما يفضل شاعر شاعرًا بجودة لفظه، يفضله بجودة معناه وغزارته. وليست كل المعاني في المدح هي التي ذكرت: وهناك من المعاني ما لا يصل إليه إلا الذهن الدقيق والعقل الذكي العميق.

غاية الأمر أن بعض الشعراء يتفوق في أحد الركنين ويقصر في الآخر، فقد يكون جيد اللفظ حسن السبك، ولكنه خفيف المعاني، فتعوض إجادة لفظه عن تقصيره في المعاني. والعكس كذلك فقد يكون جيد المعنى غزيره متوسط اللفظ والتركيب، فيتساهل حينئذ في الحكم عليها؛ لأن إجادته في أحدهما قد عوضت عن توسطه في الآخر. والجيد اللفظ السخيف المعنى لسنا نعده بليغًا، ولا الجيد المعنى الساقط اللفظ، بل لا بد لعده بليغًا أن يكون جيدًا في أحدهما غير ساقط في الآخر، والمثل الأعلى للبليغ من غير شك أن يكون جيدًا فيهما معًا. وربما كان تمجيد أبي هلال العسكري وابن خلدون للألفاظ دون المعاني هو السبب في أنهم عدوا أبا العلاء والمتنبي حكيمين لا شاعرين، وإنما الشاعر البحتري. وهذا خطأ؛ فأبو العلاء والمتنبي شاعران، غاية الأمر أنهما في المعاني أقوى منهما في الألفاظ، وأن البحتري بعكس ذلك، جيد في اللفظ والتركيب لا في المعنى، فكلهم شعراء مختلفو الميزان، أما عد البحتري وحده هو الشاعر فأظنه جريًا مع النظرية الخاطئة إلى آخرها. ولو اضطررت إلى التفضيل لفضلت أبا العلاء والمتنبي على البحتري لميلهما إلى المعاني أكثر من ميلهما إلى الألفاظ.

ولذلك نجد بعض غير المثقفين شعراء كالجزار، وفي عصرنا من هو خياط، ولكن إنما كانوا شعراء بالألفاظ لا بالمعاني. أما شعراء المعاني فلا بد أن يكونوا من المثقفين؛ لأن العلم وسعته هما اللذان يولدان المعاني، وفرق كبير بين نتاج مثقف ونتاج غير مثقف. ألا ترى أن شوقيًّابذوقه المرسل فيظل لما كان مثقفًا أكثر من حافظ كان أشعر؟ أولا ترى أن الشعراء العباسيين كبشار وأبي نواس وأبي تمام كانوا أشعر من الجاهلين؛ لثقافتهم ووجودهم في أوساط علمية لولا تعصب الناس للجاهلين وتقديسهم كل ما صدر عنهم؟ ولو سيرناهم لألغينا عقولنا وبعناهم أذواقنا. ولو سئلنا أيهم أعلم: آبن المقفع والجاحظ أم لبيد وطرفة؟ لقلنا من غير شك إنه ابن المقفع والجاحظ. فما بالنا نقول الحق في غير الشعر، ونعرض عنه في ميزان الشعر؟

كل ما نتطلبه في الشاعر ألا تطغى ثقافته العلمية على ذوقه الفني، كالذي لاحظه ابن خلدون في أنه لما تثقف ثقافة علمية ضعف في الأدب. وكالذي حكى عن فقيه أراد أن يشعر فقال:

لم أدر حين وقفت بالأطلال   ما الفرق بين جديدها والبالي

فقيل: إنه تعبير سرى إليه من الفقه. أما إن احتفظ بذوقه واستخدم العلم فهو الشاعر العظيم.

ولذلك أرى أنه من الصعب أن تخرج الجامعة شاعرًا كشوقي وحافظ؛ لأن انغماس الجامعيين في البحوث يجعل ذوقهم أقرب إلى العلم منه إلى الأدب. وهذا لا يمنع أن يحتفظ الأديب بذوقه المرسل فيظل مع ازدياد ثقافته مطلعًا على الأدب منشئًا فيه فيهب العلم قوة. ألا ترى أن المثقف بأدب أجنبي مع ثقافته في أدبه يكون أكفأ وأحسن ممن اقتصر على أدبه القومي، بشرط أن يحتفظ بذوقهما الأدبي؟ فالمثقف بأدب أجنبي يكون أوسع أفقًا، وأقدر على اقتباس المعاني والألفاظ والأساليب والتراكيب ممن لم يثقف هذه الثقافة، وهذا ما جعل النابغين من الفرس في العصر العباسي كابن المقفع وبشار وأبي نواس، أوسع أفقًا وأدق معنى.

وهنا نتكلم كلمة قصيرة عن أقسام الشعر، فقد اعتاد العرب أن يقسموه من عهد أبي تمام في ديوان الحماسة إلى أبواب: من حماسة، وأدب، ورثاء إلخ وتبعه في ذلك من أتى بعده إلى البارودي في مختاراته، واعتاد الفرنجة أن يقسموه إلى شعر غنائي، وشعر ملاحم، وشعر تمثيلي، وشعر تعليمي، ويقصدون بالشعر الغنائي الشعر الذي يعبر فيه عن العاطفة، وسمي غنائيًّا لأن الشعراء كانوا يتغنون ببعضه على القيثارة، وعلى هذا كان أكثر الشعر العربي غنائيًّا بهذا المعنى. أما شعر الملاحم فيقصدون به الشعر الذي يحكي حوادث الأمة من عهد قديم في التاريخ. وهو عادة يكون ممزوجًا بالأساطير، وذلك كإلياذة هوميروس، وقصة الشاهنامة.

والشعر التمثيلي هو الذي يُمثل غالبًا على المسارح، أو يكون من صفاته ما يجعله صالحًا للتمثيل ولو لم يقصد الشاعر إلى تمثيل. والشعر التعليمي ما ينظم للتعليم وسهولة الحفظ كألفية ابن مالك والشعر الموجود في مجموعة المتون.

وكلا التقسيمين غير منطقي وغير دقيق. وقسمه بعضهم إلى قسمين: قسم يتحدث فيه الشاعر عن نفسيته ووجدانه ونزعاته، ونحو ذلك، وقسم يتحدث فيه الشاعر عن الموضوعات الخارجية، ولكل من هذين القسمين شروط وتفاصيل نجملها فيما يأتي:

فالشعر الذاتي هو ما يسمى بشيء من التساهل الشعر الغنائي، وهو وإن كان يشمل الملاحم فسنقصره هنا على الشعر الشخصي مقابلين في ذلك بينه وبين الشعر التمثيلي والقصصي.

والشعر الذاتي يلمس كل جوانب الحياة تقريبًا، ابتداء من تلك النواحي الذاتية الضيقة إلى النواحي الإنسانية الواسعة. فهناك شعر الغناء المرح الطروب كشعر أبي نواس، والغناء الحزين الباكي كشعر أبي العتاهية، والغناء الذي يتناول المسائل الحقيقية في الحياة، وغناء الحب بجميع أنواعه وآماله ورغباته وأفراحه وأحزانه، وشعر الوطن، وغناء العاطفة الدينية كشعر الصوفية إلى ما لا يحصى، وليس من الضروري محاولة سردها.

وهناك مبادئ أولية لتقدير الشعر الذاتي، وهي أننا يجب أولًا أن نبحث في طبيعة العاطفة التي توحيه والطريقة التي يعبر بها الشاعر عنها إذ الشعر الذاتي يجب أن يُمتِعنا بعاطفته الممتازة، ويجب أن يؤثر الشاعر فينا بإخلاصه التام في التعبير، بينما لغته وخياله يجب أن يتميزا بالجمال والحيوية، والتناسب والانسجام بين الموضوع والآذان، وهو كالغناء غرضه التعبير عن حالة ما، أو شعور واحد يزداد كثيرًا في قوته العاطفية بالإيجاز والتركيب لا بالإسهاب والتفصيل.

وعلى الرغم من أن أساس الشعر الذاتي هو الشخصية، فإنه يجب أن نتذكر أن أغلب الأشعار الذاتية العالمية العظيمة تدين بمكانتها في الأدب إلى حقيقة أنها تتضمن ما هو إنساني أكثر من شخصيته وفرديته، حتى ليجد كل قارئ لها تعبيرًا في التجارب والعواطف التي يستطيع أن يشارك فيها. وفي هذه الحالة لا نحتاج أن نضع أنفسنا مكان الشاعر، فالشاعر قد أراحنا بوضع نفسه مكاننا، والدراسات التي عنيت بالأدب في جميع عصوره دلتنا على أن الشعر الذاتي بدأ بالرغبة في التعبير عن العواطف القبَلية، أو الجماعية لا الفردية. فالشعر الجاهلي فيه (إنا) و(نحن) أكثر من (أنا) والشعر العبري كان من هذا النوع.

وقد حدثونا أن إلياذة هوميروس خالية تقريبًا من أنا. فالشعر على العموم في مدته كان أناني الجنس لا أناني الفرد، والذاتية الفردية إنما نمت في العصر الحديث تبعًا لازدياد العامل الشخصي واضمحلال العامل المجموعي، ولكن لا تزال العواطف الجماعية تنتج الشعر الوطني والأغاني الشعبية، وهناك حقيقة أخرى هامة، وهي أن في الأزمة التي يزداد فيها العنصر المجموعي كأيام الحرب، يزداد فيها الشعر المجموعي كالذي حدث أثناء الحرب الصليبية، وكالذي حدث أيام الثورة الفرنسية، فقد هز الشعر العالمي روح كل أوروبا، وشعر كل فرد بأمته.

والشعر الذاتي يتحول شيئًا فشيئًا بطرق غير محسوسة إلى الشعر التأملي الفلسفي، وقد تظل فيه صفات العاطفية والحيوية، وانسجام اللغة والتصوير، ولكن بالإضافة إلى ذلك يجب تقدير القيمة المادية للفكرة ومبلغ نجاح الشاعر في التعبير عنها تعبيرًا شعريًّا.

ومن الشعر الذاتي النشيد، ويعرف بأنه قصيدة غنائية تكون عادة في لهجة الخطاب، وتتخذ موضوعًا وعاطفة وأسلوبًا فيه فخامة وكبرياء.

ومن أهم أقسام الشعر الذاتي شعر الرثاء، وهو يقتضي الصدق والإخلاص في العاطفة والتعبير.

وفي تطور الأدب نجد أن القصيدة الرثائية تنوعت، فمنها ما كان تعبيرًا عن شعور الجماعة كالأغاني الرثائية الشعرية، ومنها ما كان رمزًا تذكاريًّا لعظيم من العظماء تضمن ما يشعر به الشاعر نحوه من إجلال، وأحيانًا تزداد عند الشاعر العناصر التأملية والفكرية فيتغلب على عنصر المتعة الشخصية.

أما الشعر الموضوعي فيقع في قسمين كبيرين: الشعر القصصي، والشعر التمثيلي، فالقصيدة القصصية، وهي أحيانًا قصيرة كبعض شعر عمر بن أبي ربيعة تبين مرحلة من مراحل الأدب المبكرة، وأحيانًا تكون قصة شعبية تنتمي إلى الأمة عامة وتنتشر في كل أفراد الشعب لأنها تخاطب نفسيتهم، وفي الغالب تكون مستمدة من العناصر الأولية في الحياة كالمخاطرات والحروب وأعمال الشجاعة، ولا بأس أن يكون فيها شيء من الأساطير والخرافات، والقوى غير الطبيعية، وأحيانًا تكون قصص حب أو بغض أو شفقة أو نحو ذلك من العناصر البسيطة، وهي في أسلوبها تتميز بالأسلوب المستقيم المباشر الصريح، وسرعة القص والسذاجة الطفولية والتفاهية، وشدة الانفعال والعصبية، وكثرة الثرثرة في المسائل التفصيلية، وفي نفس الوقت لا تعنى بالوصف أو بالدوافع والعوامل، ثم تطورت هذه القصة في العصر الحديث بامتيازها بحظ أكبر من التأنق والزخرفة والصنعة وتوسعها في تحليل الدوافع، ونوع آخر هو القصة الشعرية الطويلة الغرامية (الدراما) وسيأتي الكلام عليها.

أما القسم الأخير فهو الشعر التمثيلي، ولست أعني به ما يمثل فعلًا، ولكن نعني به ما هو أوسع حتى يشمل ما لم ينشأ بقصد تمثيله على المسرح، وكله مع ذلك تمثيلي في طبيعته، يغوص فيه الشاعر فيما يتناوله من الشخصيات فيحللها على لسانها هي دون أن يصفها هو وصفًا تامًّا، وهذا لا يوجد في الشعر الشخصي أو في الشعر القصصي العادي، وأحيانًا يتدخل الشاعر فيصف هو على لسانه الشخصيات.

وبعضهم قسم الشعر إلى شعر قصصي، وشعر تمثيلي، وشعر غنائي، وشعر تعليمي، وشعر الطبيعة، وشعر الإنسانية. وفي كل هذه الأقسام يجب أن تكون هناك ملاءمة بين الفكرة والتعبير، بين المادة والهيئة، أو كما يقول الفلاسفة بين الهيولي والصور.

القسم الأول: الشعر القصصي

فالشعر القصصي صنف عام، والملحمة نوع منه. فكل قصيدة تقص قصة يكون الغرض الظاهر منها حكاية هذه القصة تسمى شعرًا قصصيًّا، فإذا كانت القصيدة أو القصائد القصصية تتناول الرجال المشهورين، والأعمال المشهورة في التاريخ فتلك ملحمة.

والعنصر الأوّلي الضروري في الشعر القصصي هو حكاية قصة، وهو شعر موضوعي بالمعنى الذي شرحناه قبل، وهو نوع غريب تجتمع فيه الأنانية مع الموضوعية. فالشاعر يستطيع أن يعبر عن نفسه، وينفس عنها حين يؤلف شعرًا موضوعيًّا، فهو موضوعي من ناحية أن الشاعر لا يعبّر عن عاطفة شخصية من طريق مباشر، ولا يصرح بأن هذا هو شعوره وأفكاره، ولكن يستطيع أن ينفس عن نفسه أثناء حكاية قصته.

والأسلوب الذي يتفق مع هذا الشعر القصصي يكون ملائمًا له بشروط:

(١) أن يقص القصة دون أن يجعلها واضحة مفصلة كالقصة النثرية، بل يعتمد فيها على قوة الإيماء والتلميح حتى يرتفع العمل إلى المستوى الشعري، ويجب أن يجعل ما يحدث عنه من الحوادث والأشخاص مثلًا عليا، فيؤهله ذلك إلى أن يقبض على شعره سحرًا ناتجًا عن انتخابه الشخصي للأشياء.

(٢) يجب أن يعرض الشاعر موضوعه بحيث يبدو أن فيه حياة حقيقية وقوة حقيقية.

(٣) يجب أن يعرض قصته عرضًا لذيذًا يوحي بالجمال، ويقدم للسامع أو القارئ متعة جمالية، وتلذذًا فنيًّا.

وفي هذه القصيدة القصصية يقص الشاعر القصة، ويعرض الحوادث والأشخاص أمام القارئ مع تعليق أو بدون تعليق، مع إتقان تطور القصيدة، ولذلك يكون الأسلوب الملائم نوعًا مستمرًّا متدفقًا من النظام الوزني، فإن القاص ناثرًا أو شاعرًا، يجب أن يقصها باستمرار، وتدفق وجلال. وإذن يجب أن يتصف الشاعر الحقيقي بنوع من الجلال

حتى ولو لم يكن موضوعه من موضوعات الملحمة، أعني ولو كان متعلقًا بأشخاص وحوادث.

ونجد أن من الشعر القصصي ما يدخله الغناء، ونوع الأناشيد، وهو نوع قصصي، قد صيغ صياغة غنائية جميلة، وليس بضروري في هذا النوع الاستمرار الوزني، بل يتغير الوزن ويتبدل كما يتغير وزن الشعر الغنائي في القصيدة الواحدة.

القسم الثاني: الشعر التمثيلي

وقد يتكون من شعر ونثر معًا، ولكن الشعر يكون الجزء الهام الأساسي فيه والنثر تابع له، وكثيرًا ما يكون النثر فيه شعرًا فقد وزنه، ولذلك إذا تكلمنا عن الملاءمة في الرواية التمثيلية، فإننا نعني ملاءمة الشعر لموضوعاته، وإذا كانت الرواية التمثيلية شعرًا ونثرًا، فالموقف حين يكون سريعًا مندفعًا فإن الذي يلائمه هو النثر، لأن الشعر بما فيه من قيود البحر والقافية يبدو أنه أبطأ من أن يلائم مثل هذه المواقف السريعة، كذلك حين يحتاج النظارة إلى بعض الشرح على حوادث في خلال الرواية بالتعرض لبيان أشخاص الرواية أو حوادثها، فهذا يجب أن يكون نثرًا لا شعرًا، وكل هذا يعتمد على لياقة المؤلف ومهارته في صناعته وما توحيه إليه عبقريته. والقاعدة العامة أن الشعر هو الجزء الأساسي، وأن النثر يجب أن يكون نثرًا شعريًّا. والخطاب في الشعر التمثيلي إما أن يكون خطابًا لأكثر من فرد واحد أو خطابًا من فرد إلى نفسه، والصعوبة كثيرًا ما تنشأ حين يكون الخطاب الذي يوجهه فرد إلى آخر طويلًا، وللتخلص من هذه الصعوبة يجب الاختصار ما أمكن حتى لا يكون طويلًا مملًّا، والمؤلف التمثيلي يجب أن يكون لديه قوة على رسم الشخصية ووصفها وتصويرها. وأسلوب الشعر التمثيلي يجب أن يكون متنوعًا متموجًا حتى يكون صالحًا لأن يعلو وينخفض تبعًا لمقتضى الموقف والموضوع والشخصية. ويجب أن يكون ملائمًا للفرح وللحزن حين الحزن وللخير والشر. ويجب على الشاعر التمثيلي أن يجعل شخصياته مثالية، وأن يجعل جو الرواية جوًّا حقيقيًّا واقعيًّا كأنه مقتطع من الحياة نفسها، لأن التمثيل هو تمثيل للحياة وعرضها وليس مجرد أحاديث عن الحياة.

القسم الثالث: الشعر الغنائي

ومعنى كلمة غنائي في الأصل شعر يغنّى به على الآلة الموسيقية، والشعر الغنائي هو الشعر الذي كان ينظم لكي ينشده الشاعر على هذه الآلة، ولكن الشعر والموسيقى تطورا واستقل أحدهما عن الآخر فتغير معنى كلمة غنائي، ولم يعد من الضروري أن يكون الشعر الغنائي مما يتغنى به على القيثارة، فاستعملت كلمة غنائي في كل شعر ليس قصصيًّا ولا تمثيليًّا، وأكثر ما يعبر عن خلجات النفس، ولكن إذا كان الشعر الغنائي قد استقل عن الآلة الموسيقية، فقد بقي فيه صلة بالموسيقى، فكل الأشعار الغنائية نجد فيها عنصرًا ضروريًّا من الموسيقى. والقصيدة الغنائية عادة قصيرة، وهي مع قصرها تامة كاملة، فقد لا تتجاوز بضعة أبيات، وهي مع ذلك تؤدي موضوعًا كاملًا. والقصيدة الغنائية لها سحر أتاها من الوزن، والشاعر الغنائي يجب أن يكون له براعة ممتازة في تنويع الوزن تنويعًا رائعًا ساحرًا جميلًا، تنويعًا يتفق والموضوع، فبحر الطويل مثلًا لا يناسب الرقص، ولأمر ما كان أكثر الأغاني البلدية المصرية من البحر البسيط، وهو موضوع لم يدرس بعد في اللغة العربية دراسة كافية، أعني العلاقة بين البحر والموضوع، فبعض البحور تناسب بعض الموضوعات دون الأخرى، فليس الذي يناسب الرقص كالذي يناسب الرثاء. وقد بدأ البستاني في مقدمة الإلياذة يبحث هذا الموضوع. غير أنه يحتاج إلى بحث أدق وإحصاء شامل.

وجزء عظيم من هذا الشعر الغنائي شعر شخصي صريح؛ أي إن الشاعر يعبر تعبيرًا صريحًا عن عواطف نفسه، وعن آماله ورغباته، وأحلامه، وحبه، وبغضه، ويأسه. والشعر الغنائي يميزه الإيماء والتلميح، والإيعاز، وهذه الصفات وإن كانت عامة في الشعر كله، فهي في الشعر الغنائي أوضح لأمرين: لموسيقيته ولذاتيته، فالموسيقى هي أكثر طرق التعبير إيماء ورمزًا، والشعر الغنائي يظل محتفظًا بصلة قوية بأصله الموسيقي، ولأنه ذاتي لا يعبر فيه الشاعر عن نفسه تعبيرًا واضحًا وافيًا صريحًا. والشاعر لا يحب أن يفتح كل قلبه أمام القراء، ولكنه يميل إلى أن يخرج لآلئ يبهرهم بها.

والشعر العربي أكثره غنائي، ولذلك كثر فيه الإيماء، واحتمل البيت الواحد عدة تفسيرات، كما نجد في شروح أبيات المعلقة.

(١) فموضوعاته الكثيرة إما مديح أو غزل، أو رثاء، أو نحو ذلك. وقليل منه ما كان غير غنائي. فبعض شعر عمر بن أبي ربيعة قصصي، وكملحمة عنترة وكبعض المقامات.

وربما كانت الصحراء وحاجتها إلى الغناء، وحاجة الإبل إلى الحداء هي المسئولة عن الكثرة في شعر الغناء، ثم قلدهم من أتى بعدهم. يضاف إلى ذلك أن العرب لم يتذوقوا ترجمة الأدب اليوناني، كما تذوقوا ترجمة الفلسفة اليونانية، لأن الأدب ذوق، والذوق خاص، والفلسفة والعلوم عقل، والعقل مشترك، ولو تذوقوا الأدب اليوناني لترجموه، ولو ترجموه لحذوا حذوه في الشعر التمثيلي والملاحم، ثم كانت تقاليدهم في الحجاب أيام الترجمة لا تسمح بظهور امرأة سافرة على المسرح حتى إننا في العصور الحديثة عند بدء التمثيل كان الممثلون يختارون شبابًا ليوقفوهم في التمثيل موقف النساء.

(٢) والشعر الغنائي يمتاز بحرية الشاعر، وتتجلى هذه الحرية في الوزن، فوزن الشعر الغنائي متغير متبدل متنوع، وهو أيضًا مطلق إلى أقصى حد. فلكل شاعر غنائي أسلوبه الخاص به، ولكن مع هذا يجب أن لا يكون شاذًّا، فعليه أن يتجنب الأسلوب الغريب الشاذ غير المألوف كما أخذ على أبي تمام، وبعض أشعار المتنبي. ويجب أن يتجنب البحور المعقدة الخالية من الانسجام، وأن يتجنب الغموض القريب من الألغاز. ويجب أن يكون فنانًا لا متصنعًا، فالتصنع في الأدب يشعرنا بأن الشاعر في أسلوبه هو الذي أنشأه وتحكم فيه لا أن العواطف والأفكار هي التي تمليه، وكثير من التصنع في الشعر العربي أملاه التقيد بقافية واحدة، فهو قد يحوّر المعنى حتى تسلم له القافية، وهذا عيب في الشعر. فيجب أن تكون العاطفة هي التي توحي بالقافية، لا أن القافية توحي بالعاطفة. وبعض المبتدئين بالشعر يتصيدون الكلمات من المعاجم التي تساعد على القافية، ثم يصوغون المعاني وفق هذه الكلمات. فإذا شدا تبين له سخف هذا الموقف، وأن المعنى يجب أن يكون هو الذي يوحي بالقافية.

لذلك ترى الشعر الأول ثقيلًا مضطربًا، على حين تجد النوع الثاني سهلًا ممتعًا متمشيًا مع المعنى.

وحكى بعضهم أنه رأى في مذكرات شاعر مبتدئ كلمات انتزعها من المعاجم ليؤلف منها قافية واحدة، ويحشر لها معاني تناسبها، فنشأت عن ذلك الهوة السحيقة بين بيت وبيت.

القسم الرابع: الشعر التعليمي

والشعر التعليمي ليس شعرًا مثاليًّا؛ لأنه خلا تقريبًا من قوة العاطفة، وهو يجمع بين أوصاف الشعر وأوصاف النثر، ولذلك يجب أن يكون منطقيًّا، وأن يكون واضحًا، لأنه يعلم حقائق معينة، فيجب أن يكون صريحًا واضحًا قابلًا للفهم بسرعة، ومن الناحية الشعرية يجب أن لا يخلو من الجمال الفني وأن يشعر القارئ بشيء من اللذة والاستمتاع، ويجب أن يستجيب للمقتضيات الغنائية، وهو عادة لا يخلو من الرمز والإيماء والتلميح، فالمعنى عادة يعبر عنه تحت غطاء من الاستعارة، والأسلوب مليء بالتركيز واللمحات الخاطفة.

القسم الخامس: شعر الطبيعة

ونعني به الشعر الذي موضوعه عالم الطبيعة، فالطبيعة صالحة كل الصلاحية لأن تكون موضوعًا للشعر. وبعض الشعراء قد بنوا شهرتهم على تفنن في شعر الطبيعة كالصنوبري وبعض شعر البحتري، وبعض شعراء الأندلس. وشعراء الطبيعة يختلفون اختلافًا كبيرًا في طريقة التناول؛ فالطبيعة يمكن أن تُتَناوَل بالطريقة الواقعية فتوصف المناظر كما هي في الحياة — أو بالطريقة المثالية الكمالية، وهي تقتضي تكميل ما في الطبيعة بواسطة الخيال — والطريقة الفلسفية، وهي طريقة الذين يتفكرون في الطبيعة ويجعلونها ميدانًا لتأملاتهم، ويبينون أهميتها الباطنية ويعرضونها كتعبير عن النقل أو الروح أو كحجاب ظاهري تلوح من خلاله حقائق غير منظورة، كقصيدة ابن سينا في النفس:

هبطت إليك من المحل الأرفع ورقاءَ ذات تعزُّز وتمنع

وكقصيدة ابن الشبل البغدادي:

بربك أيها الفلك المدار أقصدٌ ذا المسير أم اضطرار

والشاعر في تناوله للطبيعة ليس ملزمًا بنوع شعري واحد، قد يتناولها في الشعر القصصي أو الشعر التمثيلي وقد يتناولها في الشعر الغنائي، فإن الطبيعة حين تجتذب

انتباه الشاعر تثير فيه روحًا من التقدير يتحول إلى حب، ولذلك يتناولها في شعر غنائي لأنه هو الذي يعبر عن الحب.

والشاعر الغنائي عادة شاعر تلميح وإيماء بطبيعة صنعته، ولذلك يعيش شاعر الطبيعة في عالم من الإيماء والتلميح. وللطبيعة خاصة غريبة فهي تخاطب في لغة من الرموز والاستعارات والإيماءات، وما يتعلمه منها الشاعر ينقله إلى الآخرين بنفس اللغة، فهي لغة لا تكون وافية صريحة ولا كاملة مفصلة.

ومما يؤسف له أن شعراء الطبيعة في الأدب العربي عُنوا بالاستعارات والتشبيهات أكثر مما عنوا بروح الطبيعة. والطريقة المثلى في شعر الطبيعة أن يشربها الشاعر ثم يبرزها إلى الناس كما شربها أو أن يفنى فيها فيغني لها وبها، فخرج شعرهم فيها أشبه ما يكون بالألعاب البهلوانية. فمن النوع الجيد مثلًا وصف أبي تمام للربيع:

دنيا معاش للورى حتى إذا　　　جاء الربيع فإنما هي منظر

ومن النوع البهلواني:

فأمطرت لؤلؤًا من نرجس وسقت　　　وردًا وعضت على العناب بالبرد

وشعر الطبيعة إما أن يهمل الإنسان إهمالًا تامًّا ويتكلم في مناظر الطبيعة ذاتها، وإما أن يتناول الطبيعة كمسرح للأمور الإنسانية، فالأول هو شعر الطبيعة الخالص، والثاني هو شعر الطبيعة المركب، والشاعر الطبيعي الخالص إما أن يتناول الطبيعة تناولًا موضوعيًّا أو تناولًا ذاتيًّا. وفي التناول الموضوعي يجب أن يخفي الشاعر نفسه تمامًا ويدع الطبيعة تتكلم عن نفسها، فهي تتكلم عن نفسها وتخاطب الشاعر، ولذلك يجب أن يكون الأسلوب مزيجًا من العرض الصادق والوصف الصحيح، فإذا تناول الطبيعة تناولًا ذاتيًّا فإنه ينظر إلى مناظرها من صخور وسحب وأزهار وطيور، كما لو كانت تكون عالمًا خاصًّا، وهنا لا يلزم أن يخفي الشاعر شخصه، بل يصح أن يجعل هذه المخلوقات تابعة لأحوال مواسية له في آلامه كالذي قالوا في شجو الحمام، فإن كان الشاعر مثاليًّا فإنه يعرضها في ضوء وجو ليس لهما حقيقة في الخارج، بل هما مستمدان من ذاته، فإذا كان فيلسوفًا يمدها بلغة فلسفية رمزية لحقيقة خلفها، أما الشاعر الذي يتناول الطبيعة تناولًا ذاتيًّا فإنه يتحول بسهولة إلى الشعر الذي يتناولها

كمسرح للإنسانية، فتكون الطبيعة خاضعة للإنسان وتابعة له، وتكون مصدرًا للتصوير والمقارنة والتشبيه، ولذلك يكون محيطه أضيق من شعر الطبيعة الخالص.

فمثلًا قول الشاعر:

وليلة من الليالي الغر
قابلت فيها بدرها ببدري
لم تك غير شفق وفجر
حتى نقضت وهي بكر الدهر

فهذا شعر في الطبيعة في وصف الليل، وهو شعر ذاتي عبر فيه الشاعر عن شعوره، وهو صادق التعبير.

وقول ابن المعتز:

يا رب ليل سحر كله	مفتضَح البدر عليل النسيم
تلتقط الأنفاس برد الندى	به فتهديه لحرّ الهموم
لبِستُ فيه بالتذاذ الهوى	ولذة الراح ثياب النعيم

شعر في قصر الليل أيضًا، ولكنه متكلف قد تصنع فيه أنواع البديع كمقابلة برد الندى بحر الهموم، وعُنِيَ فيه بالتشبيهات أكثر مما عُنِيَ بشعوره بالليل.

ويقول الشاعر في وصف الخيل:

وننكر يوم الروع ألوان خيلنا	من الطعن حتى نحسب الجون أشقرا
فليس بمعروف لنا أن نردها	صحاحًا ولا مستنكر أن تُعقّرا

وصف يدل على الصدق والتجربة الذاتية الحقّة.

وقول آخر في وصف الفرس: «حسن القد، أصيل الخد، يسبق الطرف ويستغرق الوصف».

يقرؤه القارئ فيشعر بأنه عُنِيَ بالوصف وسبك اللفظ أكثر مما عُنِيَ بشعوره، وكذلك قول رجل لبعض النخاسين: اشتر لي فرسًا جيد القميص، حسن الفصوص، وثيق

القصب، نقي العصب يشير بأذنيه ويندس[1] برجليه، كأنه موج في لجة، أو سيل في حدور، إن عطف جار، وإن أرسل طار، وإن كُلِّف المسير أمعن وسار، إن حبس صفن، وإن استوقف فطن … فهذا لعب بالألفاظ أكثر منه صدقًا في التعبير.

القسم السادس: شعر الإنسانية

والإنسانية واسعة غير محدودة ومتنوعة الجوانب إلى حد أن الشعر كله يصح أن يكون شعرًا إنسانيًّا إذا استثنينا شعر الطبيعة الخالص. وهذا الشعر الإنساني إما أن يكون مقدرًا لعظمة الإنسان مقرًّا بجلاله وسمو شأنه، وإما أن يكون شعرًا هجائيًّا ينظر للإنسان بالازدراء والانتقاص كشعر اللزميات.

فالنوع الأول يجب أن يكون أسلوبه مليئًا بالتقديس والإجلال، وأن يكون خاليًا من اليأس والهجاء، ويجب أن يكون معبرًا عن الصدق والحق ملتزمًا لهما، خاليًا من الصنعة البلاغية والتزويق الزائد، بعيدًا عن التكلف والغموض.

وأما نظرة الشاعر الهجائي فمختلفة تمامًا فهو يذم، ولا يكتفي الشاعر بذلك بل ينشد مثلًا عليا يصفها ويفضلها على ما يهجوه.

وعاطفة الهجاء إما أن تكون بغضًا أو عدم رضى أو احتقارًا، فالهجاء الذي يقتصر على عدم الرضى لا يرتفع إلى مستوى شعري عال … إلا بصعوبة، لأن عدم الرضا سهل بسيط، وقد يقود عدم الرضا إلى الاحتقار وهو المصدر الأساسي للهجاء. ويوجد الاحتقار حين يشعر الشاعر بسموه على المهجو وارتفاعه عنه وإذ ذاك ينتج الهجاء. وقد يكون احتقار الشاعر للمهجو ممزوجًا بالرثاء لحاله وعطفه عليه، وهذا الشعور ينتج السخرية. فإذا خلا الشاعر من هذا العطف وكان إحساسه بسموه الشخصي عظيمًا فإن هجاءه سيكون شديدًا واحتقاره يكون بالغًا، فلا تكفي إذن الفكاهة، بل لا بد من اللذع القاسي كالذي كان بين جرير والفرزدق. والشعر الهجائي الناتج عن البغض ينشأ عن الشعور بالكراهية للأفراد، وهم غالبًا المعاصرون، وبغضه لهم إما أن يكون ناشئًا عن عدم رضاه عن أخلاقهم أو احتقارًا لقدرهم.

والشعر الإنساني إما أن يكون واقعيًّا أو مثاليًّا. فالواقعي هو محاولة عرض الشخصيات والحوادث للرجال والنساء كما هي بالضبط بلا تحسين أو تبديل، والمثالي

[1] أي يضرب.

محاولة عرض هذه الأشياء بعد التحسين والتقبيح، ومحاولة الواقعي لا تكون ناجحة إلا إلى حد محدود، فإنه لا يستطيع أن يحرر نفسه ويخلص للعمل الفني من تنظيم الأشياء تنظيمًا كماليًّا. والشاعر الواقعي يرى أن الإنسان كما هو في الحياة الواقعية كاف لأن يكون موضوعًا للشعر، أما الشاعر المثالي فلا يرى أن الإنسان كما هو في الحياة الواقعة كاف لأن يكون موضوعًا للشعر، بل هو مجرد مادة فإنه يدخل عليها التحسين والتغيير والتبديل، وهو يفعل ذلك إما بالمبالغة أو بالتغيير أو بالإشعاع. فالمبالغة أن يجعل الشاعر الحسن أحسن والقبيح أقبح. ويجعل الجميل أجمل، وإذا وصف صعوبة بالغ فيها وبالغ في فضل الناس في التغلب عليها. وأما التغيير فنعني به تغيير الشاعر للنماذج التي ينظم فيها شعره حتى تصبح ملائمة لفكره — ونعني بالإشعاع أن يشع على الأشياء ضوءًا وسحرًا وجاذبية من نفسه ليست لها في الواقع — والمحيط التعبيري للشاعر المثالي أوسع من المحيط الذي للشاعر الواقعي، فهو يتمتع بحرية الخلق فيخلق الشخصيات ويخلق الذوق ويكون أسلوبه تبعًا لذلك حرًّا واسعًا غير محدود.

والشعر الإنساني. إما أن يكون شعرًا انتخابيًّا، أو شعرًا عالميًّا. فالانتخابي هو الذي يعتقد الشاعر فيه أن طبقات معينة من الناس والأعمال هي التي تستحق التناول الشعري، وفي تاريخ الأدب كان الشعر الانتخابي دائمًا هو شعر العصور الماضية، كالذي يروى عن المتنبي، إذ ترفع عن مدح الصاحب ابن عباد معتقدًا أن أقل من يصح أن يمدحه هو ابن العميد. فكيف بمن دونه كالصاحب ابن عباد؟

أما الشاعر العالمي: فهو الذي يرى أن الطبيعة الإنسانية في كل زمان، وفي كل مكان، ومن أي طبقة كانت تستحق أن يتناولها الشاعر، وفي التاريخ كان شعر الحركات الثورية هو الشعر المثالي، فهو يعارض العصور الماضية، ويروم هدم تقاليدها.

ويرى الشاعر المثالي أن الطبيعة الإنسانية تكاد تكون متقاربة بين الأفراد، والفروق التي بينهم فروق عرضية أكثر منها جوهرية. بل إنه يرى الإنسان الكبير في الصغير، والأمير في الحقير، ولذلك لا يترفع عن أن يحلل شخصية صغيرة لأنه يرى فيها «الإنسان» على أي حال كان. وشأن هذا شأن تاريخ مؤلفي الروايات، فقد كانوا في العصور الماضية لا يتكلمون إلا عن القصور ومن فيها، والعظماء والأشراف ومن يماثلهم، ولم يكونوا يعرضون للكوخ ومن يسكنه إلا لإضحاك العظماء أو السخرية بهم، ثم انتقلوا إلى فهم أن كل شيء يصح أن يكون موضوعًا للأدب، وموضوعًا للقصة، فالكوخ الحقير كالقصر الكبير، والفلاح الصغير يصح أن يكون موضوعًا للقصة كالأمير الكبير.

الصنعة الشعرية

تشمل الصنعة الشعرية الوزن والقافية، والأسلوب الشعري:

فالوزن في الشعر العربي: هو ما يسمى بالبحور، ونظام المقاطع وتتابعها. وترتيبها: هو ما يسمى بالتفاعيل. وللوزن — كما قلنا — علاقة كبيرة بالموضوع، فمن الموضوعات ما يناسبه البحر الطويل، ومنها ما يناسبه البحر الخفيف وهكذا.

أما القافية فعامل عظيم في الشعر: فهي تزيد في موسيقاه، ولذلك تزيد في المتعة منه.

وقد أفرط بعضهم في القيود في القافية، فكان من ذلك لزوم ما لا يلزم، كما فعل أبو العلاء في كتابه اللزوميات.

وقد مال العصريون تبعًا للغربيين إلى التحرر من القافية الواحدة؛ لتوسعهم في الشعر غير المقفى، أما الأسلوب الشعري، فهو الصفات الكلامية التي تجعله قويًّا، أو رقيقًا عاطفيًّا، أو جميلًا.

والفرق بين أسلوب الشعر وأسلوب النثر، أن في أسلوب الشعر قوة غامضة لبعض الكلمات وبعض التراكيب تنتج هذه القوة من اجتماعها أو جرسها فتسبب استثارة الخيال، وتنفذ إلى صميم القلب. ولأسلوب الشعر السحر الطبيعي الذي يرجع إلى الوحي الأسمى، وإلى قوة الصياغة التي تعبر بها اللغة عن معان وراء المعاني الاصطلاحية اللغوية. وبما أن أسلوب الشعر أسلوب رمز وإيماء فيجب مراعاتها، ويجب دراسة أصولها ودراسة قيمتها الجمالية.

وفي دراستنا للشعر قد نتناول ديوان شاعر منفرد فنحلل شعره. ونفحص مميزاته البارزة في لغته، وأن نتتبع العناصر التي يستمد منها فكره ونرد أسلوبه إلى مصادره، وأن ندرس علاقاته بروح عصره وحركاته، ثم بعد ذلك قد ننتقل منه إلى الشعراء الآخرين في عصره متخذين شعره أساسًا للمقارنة بينه وبينهم نقطة فنقطة.

وقد نقوم بدراسة تاريخية لمجموعة كبيرة من الشعر، كالشعر الجاهلي متتبعين مده وجزره، وتأثيره من عصر إلى عصر، وقيام المدارس والطرق والتقاليد وسقوطها، ملاحظين كل تغير هام في الموضوع والروح والأسلوب وباحثين عن شرح هذا التغير في القوة المبدئية لرجال معينين، وفي الظروف التي ساعدت على شهرتهم، أو عدمها، وفي الميول العظمى للحياة والفكر في العالم الخارجي. وقد نضيق دراستنا من ناحية، ونوسعها من ناحية أخرى. فنُعنى بتاريخ نوع شعري كبير واحد كالغزل والرثاء،

وخلال ذلك ندرس مراحل الشعر في هذه الناحية، وتطوره وتغيره في الآداب المختلفة، والأزمنة المختلفة. وقد نختار موضوعًا معينًا مثل شعر الطبيعة، ونجعله أساسًا لدراسة تمتد وتتفرع إلى نواح مختلفة، وتتصل بنقط كثيرة مع دراسة تطور الأدب على العموم.

ولكن كيف نقدر الشعر؟ نبدأ بالتحذير من أنه مهما تعمقنا في دراستنا ومهما توسعنا ودققنا في معرفتنا بتطور الشعر وصنعته، ومهما انهمكنا في مشاكل التاريخ والنقد. فيجب أن لا ننسى أن غرضنا الرئيسي من الشعر يجب أن يكون الاستمتاع بالشعر كشعر، وبالشعر لأجل الشعر، وبعبارة أخرى نستمتع به كشيء من الجمال مليء بالمعاني ممن لهم قدرة يشعرون بها وقلب يفقهون به. ومن ثم فتنمية القدرة على التقدير الشعري أهم من كل الدراسات العلمية.

وأحسن ملحوظة يمكن أن تقال في هذا الأمر: إنه في تقديرنا للشعر يجب أن نتذكر دائمًا أن الشاعر يخاطب مباشرة المشاعر التي في نفوسنا، وأن استمتاعنا الحقيقي بالشعر يتوقف على حدة إدراكنا الخيالي، واستجابتنا للعاطفة الشعرية.

ومعنى هذا أن أية قصيدة لا يمكن أن نفهمها وأن نتملكها إلا بمران طويل من جانبنا للقوى التي سببت إنشاء القصيدة.

ومن العبث أن نتحدث إلى أولئك الذين ولدوا بدون حاسة شعرية، كما لا نأمل أن نمتع بالموسيقى الذين فقدوا الحاسة الموسيقية.

ونضيف إلى ذلك أننا في قراءتنا للشعر يجب أن لا تقتصر على قراءته سرًّا بل يجب أن نتلفظ به بحيث نسمعه، فإن قراءته سرًّا تضيع أغلب جماله وسحره اللذين يوجدان في الصوت وخاصة في موسيقى الوزن، لأن الشعر كلام موسيقي، ولذلك يدين بكثير من جماله وسحره وقدرته الغريبة على استثارة العواطف، لجمال اللفظ ولأنغامه المتنوعة في الوزن والقافية، ولذلك فقيمته الكاملة لا يمكن أن تقدر إلا إذا خاطبنا العواطف من خلال الأذن أيضًا فيجب أن نمرن الأذن بقراءة الشعر بصوت مرتفع.

النثر

هذه هي الملاءمة في الشعر.. أما الملاءمة في النثر فتكون بحسب أقسامه، ومما يؤسف له أن كثيرًا من المحاولات بذلت في تقسيم الشعر سواء في ذلك علماء الشرق وعلماء الغرب، ولكنهم لم يعنوا هذه العناية في تقسيم النثر، ولا بد لنا من تقسيمه لنعرف ما يلائم كل قسم، وهو في الغالب إما خطابة أو دراسة أو تاريخ وسيرة أو مقالة أو قصص تمثيلي نثري أو رواية أو صحافة، فلنبين الملائمة في كل نوع. فالخطابة هي الحديث المنطوق تميزًا لها عن الحديث المكتوب، وهي الصورة البدائية للنفس صحبت الإنسان من قديم، ولها صورتان رئيسيتان: هما الخطابة المدنية والخطابة الدينية.

فالأولى قد تكون سياسية أو قضائية أو نحو ذلك، والثانية أكثر ما تستعمل في الوعظ. ومن أهم مميزات الخطابة على العموم البلاغة، والفنون البلاغية تدخل جميع صور الأدب ولكن حاجة الخطابة إليها أكثر.

وفي الخطابة شيء كثير بجانب التعبير اللفظي كالإشارات والنبرات والإيماءات والحيل. وكل هذه الأشياء لا قيمة لها كبيرة في أنواع الأدب الأخرى. ومن أجل هذا نرى أن كثيرًا من الخطب تفقد قيمتها إذا قرئت لأنها خلت من هذه الأشياء. أما الخطابة الدينية فيدفعها إلى التزام البلاغة الجلال لأن موضوعها الأساسي هو العلاقة بين الله والإنسان، فهذه العلاقة تدفع الخطيب إلى البساطة والوضوح أو الفخامة والتسامي. وثانيًا تحتاج إلى يقين الخطيب إذ يتكلم الواعظ تحت شعور خاص من اليقين وعدم الشك، وهذان يقودانه إلى استعمال البلاغة؛ فإنه إذا أحس بأن ما يتكلم فيه حقائق لا شك فيها دعاه ذلك إلى تأكيدها والمبالغة في إثباتها فيستعمل البلاغة. وثالثًا ما تستَتْبِعه عادة من الحث والتحريض فإنه إذا استحثهم دفعه ذلك إلى استعمال كل فنون البلاغة،

وقال بعضهم: إنه إذا قلت البلاغة سواء في الخطابة الدينية أو المدنية كانت الخطابة أفضل؛ لأنها إذا تجردت من البلاغة اعتمد الخطيب على عرض الحقائق كما هي.

أما الدراسة فنعني بها دراسة الأدب والأديب، فالكتاب الكبير يولد من عقل مؤلفه وقلبه، فإن الأديب قد وضع نفسه في صفحاته وهو مستمد من حياته ومتولد من ذاتيته. فلنبدأ بأن نبحث عن الأديب الذي يبدو في الكتاب، ويجب أن يكون غرضنا الأول تأسيس علاقات شخصية مع كتبنا بطريقة بسيطة مباشرة إنسانية. ويجب أن نقرأ الكتاب لا على أننا علماء، بل على أننا مستفيدون، ولنكن قراء مجيدين. ولا نكون كذلك إلا إذا أسسنا قراءتنا على أساس الصداقة الوثيقة بيننا وبين المؤلف، والكتاب العظيم ترجع عظمته إلى عظمة الشخصية التي أنتجته، إذا كان ما نسميه العبقرية ليس إلا اسمًا آخر لصفاء الطبيعة وصدقها وابتكارها. والكتاب العظيم يتطلب قراءة عميقة وفهمًا لشخصية المؤلف وربط الصلة به وبعبقريته، فإن ذلك يجعلنا نرى بعينه ونشعر بشعوره.

مبدأ الصدق: ويتصل بهذا شيء يحتاج إلى اهتمام خاص وهو الإخلاص التام من الفرد لنفسه، والإخلاص التام منه لتجربته الخاصة في الحياة، ولصدق الأشياء كما يراها لا كما يراها غيره، وقد كان أفلاطون أول من أعلن ذلك قال الفرد دي موسيه ردًّا على من يلومه في العشق: «إنه أنا الذي عشق.» وهي جملة تحتوي على معان كثيرة، أي إنه هو الذي يتذوق العشق وأنه يعشق بشعوره لا بشعور غيره، وأنه هو المسئول عن ذلك. والأديب الحق هو الذي يتكلم بصراحة عن نفسه وعن شعوره وتجاربه، وربما نجد أدبًا أقوى في الطبيعة وأوسع ثقافة وأكمل في الفن، ولكنه أقل صراحة فأتى أعمال أقل من الأول، وبدون الإخلاص لا يمكن أن يوجد في الأدب عمل حي. وميزة التجديد التي يدأب الناس في البحث عنها ليست في الجدة ولكنها في الصدق، وهو مبدأ يجب أن لا ينساه طالب الأدب قط، وسواء كانت تجارب الأديب صغيرة أو كبيرة فيجب أن تكون هي محور أدبه، وأن يهتم بها وأن يصف بصدق وأمانة ما عاشه وما رآه وما اشترك فيه وأحس به، وقد يهمل المتعلم هذه الحقيقة لما يرى من كتب كثيرة رائجة خلت من الصدق، ولكن الحق أن قيمة الأدب هي في مقدار صدقه.

ولسنا ندعي أن الصدق هو الفضيلة التي يقولها الأخلاقيون، وإنما نعني بالصدق مطابقة الكلام لتجارب الشخص ولو كانت رذيلة. فأبو نواس حين يتكلم في تجاربه في الخمر ومدحها، وفي الغزل بالمذكر صادق مخلص لأنه يعبر عن تجاربه الشخصية،

ولو كان الموضوع غير مستساغ في الخلق، والسكير المعربد حين يتكلم عن الفضائل ومدح الفضيلة وذم الرذيلة كاذب؛ لأنه لا يعبر عن تجاربه الشخصية ولو كان يدعو إلى فضيلة، وبعض الصوفية إذا قلدوا أبا نواس ومسلم بن الوليد فشعروا في الخمر وغزل المذكر كاذبون لأنهم لم يعبروا عن تجاربهم الشخصية.

وعلى الجملة يجب دراسة المؤلف دراسة عميقة، ولدراسته طريقتان: الطريقة الزمنية والطريقة المقارنة، فالطريقة الأولى دراسة المؤلف من حيث بيئته وعوامل تأثيرها فيه ونتائجها عنده. والطريقة الثانية مقارنة الأديب بغيره من الأدباء المعاصرين له والسابقين عليه، وخاصة في الموضوعات التي امتاز بها الأديب. ويجب أن نفرق تفريقًا تامًّا بين القارئ العادي للكتاب وبين متعلم الأدب، فالأول لا يستمتع بما يقرأ، والثاني يستمتع، والأول يقرأ بطريقة اختيارية مطلقة لا تخضع لشروط، والثاني يقرأ قراءة منظمة وفق نظام معين أو خطة خاصة. وما دمنا نأخذ ببساطة كتابًا من هنا، وكتابًا من هناك حسب الصدفة أو كما توحي الرغبة الطارئة فإننا نكون مجرد قراء، أما إذا أدخلنا النظام في قراءتنا فإننا نكون متعلمي أدب.

فطريقنا الطبيعي أن ندرس بعمق الكتب، وننتقل إلى دراسة المؤلفين، ونؤسس علاقات شخصية معهم في عملهم الأدبي، وندرك عبقرية الأديب في مجموعها وتنوعها. قد تبدأ بناحية خاصة من نواحي الأديب، ولكننا نتوسع بعد ذلك في جميع أعماله فنرى أنها وحدة، والطريقة الزمنية أيضًا تتطلب أن نعرف أعمال المؤلف وترتيبها في الوجود. هذا الترتيب يضيء لنا حياته الباطنة، وكيف نتصورها، ولذلك كان ترتيب الدواوين بحسب تطور الشاعر خيرًا من ترتيب الديوان على حسب حروف الهجاء.

أما الطريقة الأخرى فتقارن بين الرجل ونفسه وبين الرجل ومعاصريه وبين الرجل ومن كتبوا في مثل أدبه.

وعلى الجملة فيجب أن نقارن بينه وبين الرجال الذين عملوا في ميدانه وعالجوا نفس الموضوعات التي عالجها. ومارسوا نفس المسائل التي مارسها وكتبوا تحت نفس الظروف التي كتب فيها، أو الذين بينهم وبينه في أذهاننا أي سبب آخر.

أما دراسات السير فتفيدنا فائدة جليلة في الأدب، فحين يستثار اهتمامنا بكتابة أي مؤلف كبير سنزداد رغبة في أن نعرف شيئًا عن الرجل نفسه، وسيكشف لنا عمله نفسه، وسنكون مشتاقين إلى أن نراه في الأوساط الاجتماعية التي يعيش فيها وفي علاقته اليومية مع رفاقه، وأن نعرف أهم العوامل في تاريخه الخارجي، وفي آماله وجهاده

ونجاحه، وإخفاقه، والصلة بين كتبه وهذه البيئة الخارجية والداخلية، والطريقة التي بها كتبت، والظروف التي كتبت فيها، مقتصرين على ما يفيدنا في تنمية ثقافتنا الأدبية، وهذا التحديد مهم جدًّا. وبعض الأدباء يكتب أحداثًا تافهة فارغة لا تفيدنا في دراسة أدبه، كما فعل فرويد في كتابته عن «كارليل» فقد ملأ كتابه بأحواله الشخصية، وعلاقته الزوجية مما لا يفيدنا كثيرًا في دراسة أدبه.

إنما نهتم بالمسائل الأساسية المكونة لعبقرية الأديب، لأن مبدأنا في دراسة الأديب أن يعنى القارئ عناية تامة بروح المؤلف، وبالتعمق في القوى الحيوية لشخصيته.

وفي دراساتنا للأديب دراسة جيدة يخيل إلينا أننا نرسم صورة واضحة للأديب تلقي ضوءًا كبيرًا على أدبه.

هذا فضلًا عن أن سيرة الأديب في حد ذاتها لذيذة، ومن الأسف أن دراسة الأديب في الأدب العربي قاصرة ينقصها العمق والتحليل، وذلك كالسير التي يعرضها الأغاني وابن قتيبة وأمثالهما. ثم يجب أن نربي في أنفسنا روح العطف على المؤلف الذي ندرسه، ولسنا نلزم الدارس أن يحب الأديب المدروس لأن كل قارئ له مزاجه الخاص، وقد لا يتفق مزاجه مع مزاج الأديب الذي يدرسه، وقد ندرك عظمة الأديب، ولكننا لا نستطيع أن نصادقه، بل قد تكون علاقتنا معه علاقة كره صريح، كل الذي يجب أن نفعله حينئذ أن نكون حريصين، فلا يطغى علينا كرهنا في الأحكام القاسية عليهم، كما يجب أن يكون ذهننا مرنا، ونظرتنا إلى الأدباء واسعة سمحة.

وقد تنقلب علاقة الكره إذا نحن تعمقنا في دراسة الأديب إلى علاقة عطف ومحبة.

ثم تأتي بعد ذلك طريقة المقاربة في الأدب، فكل من ينتقل من أدب أمة أو عصرها إلى أدب أمة أخرى أو عصرها سيدهشه التغير في الجو الفكري والخلقي، ومهمة الدارس حين يقوم بدراساته في هذه الآفاق الواسعة أن يلاحظ بدقة هذه الاختلافات الأساسية، وبذلك يمكن التعبير عن المسائل العظمى للأدب من الحب والبغض، والغيرة والأمل، وأفراح الناس وأحزانهم، ومشاكل الحياة كيف عبر عنها في الأمم المختلفة والعصور المختلفة، وسيلاحظ الدارس أن موضوعًا واحدًا عبر عنه عند قوم وفي عصر معين بتعبيرات خاصة، وعبر عنه عند قوم آخرين أو في عصر آخر تعبيرات مغايرة، وسيلاحظ أيضًا أنه إذا عبرت أقوام مختلفة عن موضوع واحد، كان الفرق في المزاج والنفسية، وبذلك يستطيع أن يتتبع تاريخ التحول والتغير للصور الأدبية العظمى، والشعر الغنائي، والقصة التمثيلية وهكذا.

والاقتصار على دراسة كاتب واحد بمفرده يضيق أفقنا، أما إذا درسناه في ضوء دراسة أمته، ودرسنا أمته في ضوء أمة أخرى فإنه بذلك يكون أوسع أفقًا، فالأدب العربي يتضح تمام الوضوح إذا ما قارنّاه مثلًا بالأدب الفارسي، وكيف تأثر كل أدب منهما بالآخر، وكيف تطور النثر العربي بعد هذا الامتزاج أو الشعر العربي في العصور المختلفة.

ثم تأتي بعد ذلك دراسة الأدب من ناحية الصنعة الأدبية، فإن هذه الصنعة تمدنا بنوع من المتعة الفكرية والعاطفية، كما تعطينا متعة بقالبها الذي تصاغ فيه، ذلك لأن الأدب فن جميل، وهو — ككل فن جميل — له قوانينه وشروطه في الصنعة، وكل ما يتعلق بالصنعة الأدبية كالسجع، وأنواع البديع الأخرى يستمد متعته من ذاته، فقد نكتفي بها كما هي موجودة فنستمتع بها، ولكن إذا تتبعنا مؤلفها ومن أين أخذ صنعته، ودرسنا كيف يصنع عمله الأدبي ولاحظنا خطواته وفحصنا الوسائل التي حقق بها نتائجه كانت متعتنا أكبر، إذ بذلك يمكننا أن نحكم على هذه الصنعة من نواحي مزاياها وقوتها وضعفها، ثم يقودنا هذا بعد ذلك إلى أن نبحث في مبادئ هذا الفن وقيمة الصنعة التي ظهرت فيه.

وهكذا نجد أن كثيرًا من الأشياء التي تبدو للقارئ العادي ذات أهمية عادية يستجلب الانتباه ويثير اللذة.

وهذا يسلمنا إلى دراسة الأسلوب من حيث صنعته، وقد درسناها أولًا من ناحية شخصية الكاتب، وثانيًا من الناحية التاريخية، وهذه هي الثالثة أعني من ناحية الصنعة في الأسلوب.

وقد وضع لنا الخبيرون من علماء البلاغة القواعد التي يجب اتباعها لتكوين أسلوب جيد، وهناك العناصر الفكرية، وهي الصحة الناتجة من الاستعمال الصحيح للكلمات، والوضوح الذي ينتج من الوضع الصحيح لها، وتكوين الجمل ومراعاة مقتضى الحال، وهناك العناصر العاطفية، وهي القوة والجدة والإيحاء، وهناك العناصر الجمالية من الموسيقى والروعة والسحر التي تجعل للأسلوب لذة بصرف النظر عن الفكرة والعاطفة. وكل هذه الأشياء قد استقصاها علماء البلاغة ودرسوها درسًا متقنًا.

وهناك مسألة هامة، وهي أن دراسة الصنعة الأدبية متميزة عن دراسة الأدب من نواحيه الشخصية والتاريخية، فإذا كان الأدب يمكن أن يتخذ هو نفسه موضوعًا للدراسة والتحليل، فإنه يمكن أن تدرس الصنعة الأدبية من جهة المتعة.

أما المقالة (Essey) فمن أهم صور النثر الأدبي وأمتعها، وهي إنشاء نثري قصير كامل يتناول موضوعًا واحدًا غالبًا كتبت بطريقة لا تخضع لنظام معين، بل تكتب حسب هوى الكاتب، ولذلك تسمح لشخصيته بالظهور. والمقالة النموذجية تكون قصيرة، ولكن القصر ليس صفة ضرورية، فقد تكون المقالة طويلة والسر الأعظم فيها هي أنها لا تخضع لنظام معين كما قلنا، أو صورة محدودة في كتابتها، بل نتبع هوى الكاتب وذوقه. ويجب أن تكون لديه الأنانية أو الذاتية كما سميناها. فالمقالة ليست إلا تعبيرًا عن النفس وتنفيسًا عنها، فهي في النثر تشبه النوع الغنائي في الشعر، ولذلك كان كاتب المقالة واسع التفكير أكثر من أي كاتب آخر، فله حرية واسعة غير محددة في أسلوبه. ومن الصعب أن تجد موضوعًا ليس صالحًا لأن يتناوله كاتب المقالة، وكثيرًا ما يطلق اسم مقالة على نوع من الكتابة ليس له من ميزات المقالة إلا قصره كبعض وسائل الجاحظ، فإنها قطع قصيرة من التاريخ أو السيرة أو الدراسات. ومن أنواع المقالات المقالة النقدية، وهذه المقالة ينظمها دافعان: أحدهما ضعيف وهو كتابة السيرة، والثاني قوي وهو الرغبة في الوزن والتقدير. وللمقالة النقدية شروط:

(١) أن تكون محدودة واحدة الموضوع. فإن قصرها لا يسمح لكاتبها بالتخبط والخروج عن الموضوع والكلام المبهم عن الرجال وأعمالهم، أو عرض المشاكل دون محاولة حلها. وليس يستطيع أحد أن يكتب في اختصار إلا إذا كانت أحكامه محدودة يستطيع أن يعبر عنها بوضوح.

(٢) ويجب أن يكون الناقد متعاطفًا مع من ينقده فيتجاهل أحقاده وحزازاته، وأن يسمح بأقصى ما يستطيع بالدافع الطيب والخلق السامي، وأن يسعى جهده في أن يحب من يكتب عنه.

(٣) ويجب عليه أن يكتب طبقًا لمبادئ لا مجرد الهوى، فالنقد الأدبي الذي يمليه الهوى الشخصي والكره الذاتي هو نوع وضيع من النقد، فعلى الناقد أن يكون عالمًا بالمثل العليا في الفكرة والعاطفة والأسلوب قبل أن يتعرض بالنقد لأي فكرة أو عاطفة أو أسلوب.

(٤) وعلى الناقد أن يكون عادلًا تمام العدل، واسع الصدر أمام التجديد. والتجديد ليس ضروريًّا أن يكون استكشافًا لمعنى جديد، بل هو أيضًا تعبير صادق عن ذاتية الكاتب وشخصيته، فعلى الناقد أن يعترف بهذه الشخصية الخاصة.

القصة التمثيلية النثرية

وهي تكون نوعًا من الإنشاء الأدبي لا يمكننا أن نغفله، والغالب أن تكون هذه القصة هزلية، وإذ ذاك يكون هناك ترابط طبيعي بين الأسلوب الفكاهي للحياة وبين النثر؛ فنظرة الكاتب التمثيلي الهزلي إلى الحياة في العادة نظرة سخرية ولذع ونقد، وهو ينجح أتم النجاح إذا جعل شخصياته تعبر عن نفسها بنفس الكلام المعتاد لها، ولكن هذا الكلام المعتاد يجب أن يكتب كتابة أدبية، وبعبارة أخرى يجب أن يكون هذا الكلام لا كلام الشخصية وحدها، بل كلام المؤلف أيضًا، وبذلك توجد المشكلة الأساسية في اختيار الأسلوب الملائم لهذا النوع، ففي النثر التمثيلي تكون هناك منافسة دائمة بين الواقعية والمثالية، فالواقعية الخالصة تريد أن تجعل كل شخصية تقول بالضبط ما تقوله في الحياة الواقعة، ولكن يقلل من شأن هذا أن شخصيات الرواية التمثيلية هي شخصيات مخترعة؛ أي أن مخيلة الكاتب هي التي أنشأتها واخترعتها، وإذن ففي استطاعة الكاتب أن يجعلها تتكلم كما يشاء هو لا كما يتصورها باعتبار أنه خالقها ومخترعها. وهذا التصوير يرجع إلى الشعور الذي يخترع به الكاتب شخصياته، فإن كان شعورًا هزليًّا أمكنه أن يمزج كلام الشخصيات بفكاهته وهزله، وإن كان هجاء أو نقدًا لاذعًا استطاع أن يجعل كلماته سببًا لسخريته ونقده ولذعه.

والقصص النثري يعد في عصرنا الحاضر من أهم أنواع الأدب، وأدباء العالم ينتجون فيه أكثر من إنتاجهم في فروع الأدب الأخرى، ولا يدانيه نوع آخر في كثرته وانتشاره، لأن الرواية يقرؤها المتعلم وغير المتعلم، والجاد والكسول، وهي تثير مشاعر الناس المختلفة أكثر مما يثيرها الشعر وغيره من أنواع الأدب، ولذلك اتخذ القصص وسيلة من أكبر الوسائل لنشر النظريات الاقتصادية والاجتماعية والدينية.

وإقبال الناس على قراءة القصص والتلذذ منها ونجاح أصحاب النظريات المختلفة في نشر مبادئهم بواسطتها أقام البرهان على قيمة هذا النوع في التعليم ونشر الثقافة، وساعد في انتشاره واتخاذه وسيلة لما ذكرنا سهولته وكثرة تنوعه وأنه غير محكوم حكمًا تامًّا بالقوانين الفنية التي تحكم أنواع الأدب الأخرى، فالقصصي يختار أي نوع شاء، ويعبر عنه أي تعبير يناسب نفسه في سهولة لفظ وتدفق في القول. وكل مناحي الحياة الإنسانية، وكل الطبائع البشرية وما يعرض لها من حوادث صالح لأن يكون موضوع قصة. ومن ناحية أخرى الرواية أسهل أنواع الأدب قراءة، فلا تستخرج من القارئ جهدًا كبيرًا، ولا تتطلب إجهادًا في الخيال كما يتطلب الشعر، ولا إمعانًا في التفكير وإجهادًا

للعقل، كما تتطلب المقالة، وإنما يتلذذون قراءة القصة كما يتلذذون من أكلة شهية أو منظر جميل، فهي نوع من الجمال الفني يتقبل العقل تحت تأثيره وفي سكرة التلذذ به الفكرة المبثوثة في ثنايا الرواية، ولذلك كان تأثيرها في قبول العقائد والنظريات كبيرًا، وسهولتها وعدم فنيتها وشيوعها وارتباطها بالحوادث المعروضة يفقدها غالبًا صفة الخلود، فكثير من القصص إذا قُرئت كان من الصعب على قارئها أن يعيد قراءتها، ولهذا كانت كل الروايات التي تظهر كل فصل تختفي سريعًا وتحيا حياة قصيرة كحياة الفراش، ولكن لا بد أن نستثني من ذلك بعض القصص لصفات خاصة كجودة معانيها أو عظمة فنها.

والقصة تقوم بشيئين: أولًا بموضوعها، وثانيًا بالطريقة التي عولج بها الموضوع، ونعني بالموضوع الفكرة التي دارت عليها القصة والأشخاص الذين جاء بهم القصاص لتمثيل الفكرة وإيضاحها. فمن حيث الموضوع نستطيع أن نقول: إن الطبائع الإنسانية وتجاربها وإن كانت تصلح موضوعًا للقصة فإن بعضها يفضل بعضًا، ونحن نقوّم الموضوع بعظم شأنه وبقوته على إثارة العاطفة، فإذا كان موضوع القصة تافهًا فقلّ أن تعد الرواية جيدة مهما أسبغ المؤلف عليها من فن. وكل قصة عظيمة كانت كذلك لأنها تحوي غرضًا عظيمًا وتهدف إلى مقصد سامٍ. وهي أيضًا كصورة من صور الحياة الإنسانية تعتمد قيمتها على مقدار تصويرها لنوع الحياة، ولكن ليس كل ما كان هامًّا من أوجه الحياة الإنسانية يثير اهتمام الناس، لذلك كان ضروريًّا أن نضيف إلى شروط الرواية شرطًا آخر وهو أن يكون موضوعها يثير الاهتمام، ومن أجل هذا كان واجبًا على الروائي أن يختار من البواعث ما كان دافعًا قويًّا للأعمال الإنسانية ومثارًا عظيمًا لعطفهم، وأكثر ما يجد الروائي ذلك في الحب. ومن الراجح أن تسعة أعشار الروايات أساسه الحب بين الجنسين، ولذلك أسباب متنوعة، من ذلك أن عاطفة الحب بين الجنسين تكاد تكون شائعة بين الناس وطبيعية وعامة أكثر من كل العواطف الأخرى، وهي تستخرج عطف القارئ وتثير اهتمامه أكثر من غيرها، وليس هناك عاطفة مثلها تؤثر أثرًا عميقًا في حياة الأفراد ولا عاطفة عاتية عتوها ولا عاطفة يضحي صاحبها في سهولة وعن رضا كما يفعل المحب.

وعاطفة الحب إذا كانت صحيحة غير عليلة وكانت عادية لا شاذة دعت إلى إثارة عواطف المحب ليحترم نفسه، كما دعت إلى رقة شعوره وتهذيب نفسه وصبغها صبغة روحانية. وأما إن كانت عاطفة الحب مريضة أو شاذة غيّرت مجرى الشعور الطبيعي

وخربت الأخلاق. والحب كذلك ألذ العواطف وهو يستخرج من الناس رحمة المحب والعطف عليه، فكل الناس يحبون المحب وهو يثير في الإنسان حب الفن والجمال والرقة ولا شيء مثله يوسع الخيال. قال شكسبير في أحد أشعاره: «إن المجنون والمحب والشاعر يتفقون في قوة الخيال».

والحق أن كل محب يجب أن يكون مجنونًا قليلًا وشاعرًا كثيرًا، ولهذا كان تصوير المحب لعاطفة الحب يتطلب خيالًا قويًّا نشيطًا. والمحب يقرأ الجمال دائمًا فيمن يحبه وإلا ما أحبه. وفوق ذلك فالحب عاطفة الشباب، وما يشعر الإنسان بقوته وشبابه يستخرج منه السرور، من أجل ذلك كان هذا النوع من الروايات لذيذًا سارًّا كما أن ذكر الشيب والهرم يستثير الألم ويستخرج شعورًا بالضعف، وأن الحياة أصبحت حزينة أليمة خاملة، والرواية التي تصف الشباب والحب قد تنعش الهرم وتعيد له الذكرى السارة.

لهذا كله كان الحب موضوع أكثر الروايات، والحب كالحمى له دور ينتهي إليه، وفي كثير من الروايات ينتهي الحب بالزواج والزواج نهاية المأساة. وليس يستطيع الروائي أن يقول كثيرًا في الحب بعد الزواج. وإذا نحن دققنا النظر رأينا أن الرواية التي تمثل الحب بين شابين لا تمثل أرقى درجة ولا أرقى عاطفة في الأدب، فإن الأدب الراقي العظيم يجب أن يمثل مظاهر الجد ومظاهر الإرادة القوية، ومظاهر التجارب العريضة العميقة في الحياة الإنسانية. ورواية الحب عادة تكون بين غِرَّيْنِ لم يختبرا الحياة خبرة كافية وليس يتوقع الإنسان في حياتهما الحلوة حكمة أو عظة، وليس الشباب إلا «وجهة» الحياة. وكثير من هذا النوع من الروايات ليس بطلا الحب فيها ذوي أخلاق قوية ولا تجربة تامة، وهذا ما جعل نقاد الفرنسيين يوجهون إلى رواياتهم من هذا النوع نقدًا حادًّا إذ يقولون: «إن البطل في رواية الحب عندنا ماسخ فاتر، لا يشعر شعورًا قويًّا ولا يلهم عاطفة قوية عالية».

ويختلف الروائيون في المناهج التي يتبعونها في رواية الحب، فبعضهم لا يضع كبير اهتمام في بطلي الحب في الرواية، بل يجعل حبهما وأعمالهما أمورًا ثانوية، ويجعل الأهمية لما يحيط بهما من أحداث وأحوال. وبعضهم يتجنب بواعث الحب في الأيام الأولى للشباب الحاد ويجعل بطل روايته من المتقدمين في السن الذين يستطيعون أن يقصوا علينا تجارب ناضجة، ويظهروا عاطفة الحب ممزوجة بشيء من البواعث الأخرى، وبعضهم يجعلون أبطال رواياتهم أشخاصًا كبارًا، ولكن عاطفة حبهم هي أكبر مظهر

فيهم، ثم يجعلون ميولهم وشهواتهم تسير سيرًا غير شرعي ولا نظامي. وأحيانًا يقفون أبطال الرواية موقف من تتنازعه ظروف مختلفة، وعوامل متباينة، ثم يجعلون هذا الحب يتغلب رغم الظروف والقانون والنظام الاجتماعي. وهذا النوع عاش في الأدب الفرنسي أكثر منه في الأدب الإنجليزي. ولسنا نستطيع أن نمنع هذا النوع من ناحيته الفنية، ولكن يجب أن نعالجه بعض المعالجة من الناحية الخلقية. ونلاحظ أن هذا النوع يتقدم كلما كان الانحلال الخلقي، إذ تختفي في الروايات من هذا النوع المرأة الطاهرة، ويحل محلها المرأة العصبية المختلة التوازن، المصابة بحمى التهور والاندفاع. وإن في هذا النوع من الحياة وأمثاله من العواطف الشاذة الحادة خطرًا كبيرًا من ناحية أنه يضع في الأذهان اقتراحات خطيرة، ويبعث شهوات خاصة ويحمل على حياة هائجة غير هادفة، وملوثة غير نظيفة، ثم هو يثير عواطف مريضة. وإنما الرواية الجيدة ما تبعث عواطف صحيحة وقوة إرادة وقوة مقاومة.

ولسنا من القائلين: إن الفن للفن، بمعنى أن الفن يجب أن يكون فوق الأخلاق لا يخضع لها، ولا يأتمر بأمرها، بل نرى أن الفن إذا لم يتصل بالأخلاق الفاضلة اتصالًا وثيقًا لم يكن فنًّا طيبًا فإن وظيفة الفنون إنما هي إثارة العواطف النبيلة. فالنظرية التي تقول: إن الفن الذي يثير الشهوة ومنازعها وميولها وأهواءها معرض للذة ومبعث للسرور نظرية غير صحيحة نهايتها إثارة الشعور المادي، والشهوات المادية في غير جمال. والفن الصحيح ما مثل الحياة الصحيحة التي يقتضيها الخلق، والأدب الذي يغذي الشهوات وحدها أدب وضيع. والفن إذا مثل حياة الإنسان إنما يمثلها لتظهر قوة الإنسان الروحية، وبيان احتماله ومقاومته للشرور. والفن الراقي هو الذي يلهم الإنسان المعاني الشريفة ويوسع نظره للحياة، ويكون مبعث قوة لملكات الإنسان.

إن كثيرًا من الروايات تصف ظروفًا وأحوالًا تبعث في النفوس هياجًا عصبيًّا حادًّا غير مشروع ولا منظم، وهي لا تبعث إلهامًا شريفًا، وإنما تثير الشهوات وتفتح الطريق أمامها في غير هدوء واعتدال. وليس هذا غاية الأدب الراقي وإنما غايته أن يحرك العاطفة والشعور في حالة صحية حقة، والروائي الناجح في نظرنا من يقوي روحنا، ولا يترك عواطفنا ومشاعرنا في حالة هياج وفزع ينتهي بالسقوط والتدهور. نعم، إن هناك مقياسين متميزين: مقياسًا أدبيًّا، ومقياسًا خلقيًّا. فالمقياس الأدبي إنما يقيس الفن بما فيه من فن، سواء وافق الأخلاق أو لم يوافقها، ولذلك يفضل أبو نواس على تبذله أبا العتاهية مع زهده وورعه، لأن الناحية الفنية عند أبي نواس أرقى من الناحية الفنية

عند أبي العتاهية. أما مقياس الخلق فيقدر الأدب بمطابقته للخلق، أو عدم مطابقته. والحق أن كليهما يجب أن يتخذ مقياسًا في دائرته، فالمقياس الفني في التقويم الأدبي، والخلقي في التقويم الخلقي، ولكن من الناحية الاجتماعية يجب أن يخضع الفن للخلق لا العكس، وخير أدب ما عد راقيًا من ناحيته الفنية، وراقيًا من ناحيته الخلقية.

كتب كاتب ناشئ في الأدب إلى أديب كبير يسأله ما يجب أن يصنع، فقال له: «اكتب في الموضوع الذي تهتم به كثيرًا، ونصحه بأن يكتب ما يعتقده الحق من غير نظر إلى أي شيء آخر» ولكن هذه النصيحة ينقصها نصيحة أخرى، وهي ألا يكتب إلا بعد ما ينظر إلى ما يترتب على عمله من نتائج، فليس كل حق يقال، وليس الحق يقال للناس جميعًا في أدوار حياتهم.

ونعود بعد ذلك إلى الرواية فنجد أنها هي الفن النثري الوحيد الذي لا تنطبق عليه الصفة العامة للنثر من أنه منفعي الغاية، ومن أن ميزتيه الأساسيتين المنطق والوضوح.

أما نثر الصحافة فيلزم فيه أن يكون واضحًا متدفقًا، لأن دائرة الصحافة أوسع يقرؤها المثقف، وغير المثقف، فإذا كانت غامضة المعاني، بطيئة الأسلوب، ملّها القارئ وزهدها، كما يلزمها أن تثير مواضيع معاصرة جذابة لتستهوي القارئ لقراءتها، وكما يلزمها أن تثير مشاعر وطنية قومية، وهذا إنما يكون في الصحف السياسية.

وللصحافة مهمة أخرى، وهي أن تثقف القارئ بالسياسات الخارجية والأحداث العالمية، ثم هي تغذي القارئ بكل ما يطرأ من أحداث.

فإذا أثيرت مشكلة عالمية أمدت القارئ بما يلزمها من إيضاح، وما تقتضيه من إحصاء. والناظر إلى أسلوب الصحافة العربية وموضوعاتها اليوم وعند نشوئها، يرى فرقًا كبيرًا في الموضوع والأسلوب عندما نشأت، وما عليه اليوم، انتشارًا وتثقيفًا، وإلهاب مشاعر.

وقد جد في الأيام الأخيرة قسم هام في النثر، وهو نثر أحاديث الإذاعة، وهو أقرب ما يكون إلى المقالة، غير أنه يمتاز عنها بسهولته ووضوحه. ذلك لأن المتحدث في الإذاعة يجب أن يراعي جمهور السامعين، وفيهم الجاهل والمتعلم، والمثقف وغير المثقف. ويجب أن يراعي أحط أنواع السامعين وأرقاهم، وهذا يقتضيه أن يبسط موضوعه ويبسط أسلوبه، والمتحدث الماهر من يخلب ألباب السامعين بموضوعه وأسلوبه، ويأخذ بيدهم ويرقيهم معه، لا أن ينزل إلى الحضيض معهم، وهو واجب ثقيل دقيق يحتاج إلى مهارة فائقة.

والآن نرجع إلى موضوع هام، وهو دراسة العناصر الأساسية للأسلوب، سواء كان نثرًا أو شعرًا.

ولنبدأ بالكلمة، والكلمة هي المادة الخامة للتعبير، وليس بصحيح أن اختيار الكلمات المفردة هو أول خطوة في الإنشاء، فالأديب لا يختار الكلمات ثم بعد ذلك يجمعها في قطعة من النثر أو الشعر كما يختار البناء الأحجار ثم يجمعها بعد ذلك في منزل أو قصر، بل إن الأديب يبدأ العمل الإنشائي بفكرة عامة عن الموضوع أو بعضه، كما تسبق فكر المهندس المعماري عمل البناء، ثم إن الأديب أيضًا لا يصمم فكرة عامة قبل البدء في العمل كتصميم المهندس، ولا يختار الكلمات كما يختار البناء الأحجار إلا إلى حد محدود. ولكن الأديب مع ذلك وخاصة الأديب الناثر يفكر قبل أن يكتب أو حين يكتب في الكلمات والعبارات والجمل، وكلماته هي رأس ماله، وهو حين يكتب يختار الكلمات، إما بلا شعور أو بشعور باطن، وبعض الأدباء الناثرين أو الناظمين يختارون كلماتهم بعناية فائقة، كما كان يفعل زهير في حولياته، وآخرون لا يعنون كثيرًا باختيار الكلمات على الإطلاق. وفي بعض أنواع النثر أو الشعر قد يختار الأديب كلماته، ويلائم بينها بدقة كبيرة. فحين يكون المثل الأعلى للأديب المنطق والوضوح، فإن حرية الأديب في اختيار الكلمات وفحصها تكون على أقلها، لأنه يكون أسير المنطق والوضوح أكثر مما هو أسير كلمات، فالفكرة تستولي عليه ويكون مثله هو الوضوح لا تزويق الألفاظ.

وهناك بعض الأدباء مثلهم الأعلى هو الدقة والضبط والإتقان ومتى قصد إلى الدقة يجب عليه اختيار كلمة معينة بدل أخرى مثلها، والأديب الذي يريد الدقة يرغم على أن يتخير الكلمات بكل اعتناء وبطء وجهد، حتى يلائم بين الكلمات والمعنى الدقيق الذي يريده.

والحد الذي تصل إليه حرية الأديب في اختيار الكلمات يعتمد على التجربة الفردية للفنان. وفي النثر يكون التأثير للكلمات المفردة أقل، والتأثير الأكبر إنما هو للعبارات والجمل. أما في الشعر فهناك تأثير كبير للكلمات في جمالها أو غرابتها أو اندفاعها. وهنا نتساءل؟ ما هي المبادئ التي يجب أن نتخذها مرشدًا حين نفحص مفردات الأدب؟ وما هي الأصناف التي تقسم إليها الكلمات؟

فأولًا، يمكننا أن نبحث كلمات الأديب أطويلة هي أم قصيرة، وكثيرة المقاطع أم قليلتها، والكلمات القصيرة عادة أخف على السمع وعلى اللسان من الكلمات الطويلة، وقلما نجد كلمة طويلة تلائم الشعر. أما في النثر فالأمر على العكس، فمعدل الكلمات

الطويلة أكثر. ومن الصعب أن نصل إلى رأي نهائي عام في طول الكلمات في النثر وقصرها. وعند بعضهم تفوقت الكلمات الطويلة وعند البعض الآخر تفوقت الكلمات القصيرة، ولكن على العموم أكثر النثر العربي قصير الكلمات.

في الشعر والنثر معًا نجد أن الفخامة تستدعي الكلمات الطويلة. ويجب أن نفرق بين الفخامة والجلال، وكلاهما صورة من صور العظمة، فالفخامة تتعلق بظواهر العظمة، وأما الجلال فيتعلق بباطنها، والأسلوب الجليل لا يحتاج إلى طول الكلمات، أما الأسلوب الفخم فهو الذي يحتاج إلى الطول.

والفلسفة والعلم يستدعيان كمية كبيرة من الكلمات الطويلة، لأن الفلاسفة والعلماء مضطرون إلى استعمال مصطلحات أكثرها طويلة المقاطع.

وثانيًا، يجب أن نبحث عما إذا كانت كلمات الكاتب غريبة أو مألوفة، واستعمال الكلمات المألوفة يأتي عادة من الرغبة في الموضوع وفي الإفهام السريع، وهذا من أعظم المثل في الأدب وأنبلها، لذلك ينتظر أن يكون الكتاب المنفعيون مألوفي الكلمات، أما الميل إلى استعمال الكلمات الغربية النادرة فينتج من الرغبة في الفخفخة، وهي رغبة أقل قيمة من القوة والنبل.

وقد أولى دارسو الأدب هذه المسألة عناية كبيرة، فأرسطو مثلًا اعتقد أن مفردات الكلمات في الشعر يجب أن يكون فيها عدد كاف من الكلمات غير العادية لحفظ أسلوبه من أن يكون عاديًّا مألوفًا، وألا تكون هذه الكلمات كثيرة إلى حد يجعل أسلوبه غامضًا مبهمًا.

ومما يختلف فيه الشعر عن النثر أيضًا، أن الشعر يحوي كلمات أثرية تقوي التأثير، فنجد الشعراء يستعملون كلمات قديمة أثرية لها جلال وفخامة، ولها تأثير أعظم من الكلمات الحديثة بسبب تاريخها الطويل، وذلك مثل: «ألقى الكلام على عواهنه» و«ألقى الحبل على الغارب»، و«قفا نبك» ونحو ذلك.

وفي النثر يقل تأثير الكلمات المفردة عنها في الشعر، ويرجع نقاء الأسلوب إلى انعدام ثلاثة أشياء: التظاهر بالعلم، وتقليد الكاتب لغيره، والتزويق المتكلف. وإذن فالأسلوب الجيد هو الذي ينشئه صاحبه دون أن يحاول التظاهر بعلمه أو يحاول تقليد كاتب بعينه أو أن يحاول الصفة المتكلفة والزخرف الزائد.

وكثير من النثر نثر أناني، أو يصح أن نسميه نثرًا خياليًّا كنثر المقالة وما يصح أن نسميه النثر الشعري، وفي هذا النثر تلعب الكلمات الغريبة دورًا هامًّا مشروعًا.

ويجب هنا أن نشير إلى موضوع على جانب كبير من الأهمية، وهو استعمال الكلمات العامية في الأدب. والكلمات العامية، وهي كلمات معتادة مألوفة، كثر استعمالها على ألسنة العوام، وحين يستعملها الأديب بين كلماته قد يكون لها نفس التأثير الذي للكلمات النادرة الغريبة، وكل أسلوب غرضه الرئيسي التأثير في القارئ له ميل إلى قبول العامية، لأن العامية مألوفة وسريعة الفهم، والكاتب الذي يتشوق إلى أن يؤثر في قارئه يهمه أن تكون كلماته مألوفة وسريعة الفهم. وأشد الأساليب استعمالًا للعامية أسلوب الصحافة وأسلوب الروائي المشهور.

والكلمات في تطور مستمر، فكثير من الكلمات العامية تصبح بمرور الزمن كلمات صحيحة جديرة بالاستعمال في الأسلوب الأدبي، وليس هناك قاعدة عملية عامة توضع كمرشد في مثل هذه المسائل إلا مهارة الأديب ولباقته.

والأديب يُطلب منه مطالب متعددة، فيُطلب منه أن يكتب كلامًا مألوفًا بدون رغبة في التظاهر بالعلم، ويطلب منه مع ذلك أن يكتب بنقاء وعظمة وجمال، ويطلب منه خصوصًا إذا كان صحفيًّا أو روائيًّا أن يكون جذابًا ممتعًا مؤثرًا، ولا يوصله إلى ذلك كله إلا اللباقة الدقيقة الصافية، ومن أجل ذلك يضطر أحيانًا إلى استعمال الكلمات العامية، ويجب في هذه الحالة أن يتساءل عن هذه الكلمات العامية هل هي ارتفعت عن العامية المبتذلة، وهل هي كلمات جديدة تعبر عن شيء جديد لم يوضع له اسم بعد، وهل هي جميلة على الأذن، وهل هي تستدعي خاطرة نبيلة، وهل هي تعبر تعبيرًا بسيطًا مضبوطًا، وهل الأسلوب يستلزم استعمالها حقًّا، وهل لا يمكن لكلمات فصيحة أن تقوم مقامها؟

ومن مميزات الشعر ميله إلى استعمال الأسماء المشخصة والكلمات المعنوية، وأعني بها الكلمات التي تعبر عن شيء لا يرى بالحواس، فالشعر يشخصها أي يستعملها كأنها أشخاص ترى وتهمس كما يتحدث عن الحرية والعدل والفضيلة، ويخاطبها.

والصفات قد تكون غريبة أيضًا، وقد تكون مألوفة، فإذا وصفنا البحر بأنه أزرق فهذه صفة مألوفة، أما إذا قلنا البحر جائع فهذه صفة غريبة، ولا يبرر استعمالها إلا رغبتنا الأدبية الخاصة، كأن نريد وصف طغيان البحر على الشواطئ واكتساحه ما عليها، وبعض الصفات جميل يستثير فينا شعورًا جماليًّا قويًّا إما بجمال جرسها وصوتها أو بجمال صورتها الذهنية. وجمال الصفة قلّ أن نجده في النثر، إلا أن يكون نثرًا شعريًّا وفي كل النثر غالبًا نجد أن الجمال لا يرجع إلى الكلمات المفردة بل إلى التركيب جميعه.

وبعض الكلمات قد لا يكون له جمال، ولكن يكون له قوة، والقوة هي الصفة الأدبية التي تنتج عاطفة قوية، وليس من الضروري أن تكون سارّة مفرحة، وأمثال هذه الصفات كثيرة في الشعر، وربما كان المتنبي أكثر استعمالًا للكلمات القوية.

ومما يمهر فيه الشاعر ويدل على حسن ذوقه أو قبحه اختيار أسماء الأحلام من أسماء أشخاص أو أمكنة، فهو إذا كان ماهرًا اختار الأسماء التي تدل على جاذبية جميلة، كليلى وعزة وهند وبعض أسماء الأعلام لا نملك أنفسنا من الشعور بأنها قبيحة وغير ملائمة للشعر كبوزع.

وكما أن في الألفاظ المفردة جمالًا وقبحًا، كذلك في الألفاظ المركبة التي تسمى جملًا جمالًا وقبحًا، وقد يحدث أن كل لفظ مفرد يكون جميلًا، ولكن إذا ركبت هذه الألفاظ بعضها مع بعض لم تكن جميلة كذلك كالوجه يكون كل عضو منه جميلًا، ولكنه ليس جميلًا ككل، وكالباقة من الزهر تكون كل زهرة فيها جميلة، ولكنها لما نسقت لم تكن جميلة، وكحبات الخرز تكون كل منها جميلة؛ فإذا ألفت عقدًا لم يكن العقد جميلًا. وتسمّي هذا جمال الانسجام، وقد عبر عن ذلك الأقدمون بقولهم: «ولكل كلمة مع صاحبتها مقام».

بل قد تكون كلمة غيرها أجمل منها، ولكن الموضع يقتضي ذلك الذي هو أقل جمالًا، كالذي قلناه من قبل في قوله تعالى: ﴿تِلْكَ إِذًا قِسْمَةٌ ضِيزَىٰ﴾ فكلمة جائرة أو ظالمة أجمل من ضيزى، ولكن ضيزى في موضعها في الآية أجمل من جائرة أو ظالمة، لبناء سورة النجم كلها على الألف، وقبلها قوله تعالى: ﴿أَلَكُمُ الذَّكَرُ وَلَهُ الْأُنثَىٰ ۞ تِلْكَ إِذًا قِسْمَةٌ ضِيزَىٰ﴾.

والأديب ذو الذوق السليم يتذوق الألفاظ ويتذوق تركيبها، ويختار من الألفاظ للجمل ما يحسن في ذوقه. فلو سمعت قول أبي الطيب:

فلا يبرم الأمر الذي هو حالل ولا يحلل الأمر الذي هو مبرم

نفر ذوقك من كلمتي حالل ويحلل. وكان يكون أحسن لو قال:

فلا يبرم الأمر الذي هو ناقض ولا ينقض الأمر الذي هو مبرم

فإنها إذا ذاك لا يكون قلقًا ولا نافرًا، وإذا سمعت قول دعبل:

شقيقك فاشكر في الحوائح إنه يصونك عن مكروهها وهو يخلق

فإن الشطر الأول نابٍ قلق، والشطر الثاني جيد مسبوك.

ومن الانسجام أيضًا الذي أدركه البلغاء التوافق بين الجمل ومعانيها، فإذا كان المقام مقام قوة وبطش، وكانت المعاني شديدة ناسب أن تكون الألفاظ قوية كأنها الحجارة. وإذا كان المعنى رقيقًا وديعًا، وجب أن تختار له الجمل الرقيقة الوديعة وهكذا.

وبعد دراسة الكلمات ندرس الأسلوب ككل؛ أي من حيث جمله وتراكيبه.

فحين ندرس الأدب من وجهة الشخصية نشعر بأهمية الأسلوب. وقد يظن الكثيرون أن عنصر الأسلوب في الأدب لا يعني به إلا المتخصصون، وهذا خطأ كبير، فلكل إنسان أسلوبه سواء كان متخصصًا للأدب أو غير متخصص، ولكل أديب مشهور أسلوبه، ولا بد أن كلًّا منا في وقت ما قرأ قطعة نثرية أو شعرية دون أن يذكر معها اسم مؤلفها، فقال لنفسه: لا بد أن يكون كاتب هذه القطعة أو قائل هذه القصيدة فلانًا. وفي مثل هذه الحالة لا تكون فكرة القطعة هي التي عرفتنا قائلها، وإنما عرفتنا به الطريقة التي عبر الكاتب بها عن هذه الفكرة، فإن للقطعة ميزة خاصة كنبرة الصوت نعرف صاحبها بها جيدًا. ومهما تكن الفكرة عادية مألوفة فنحن واثقون من أنه لا يمكّن أحدًا آخر أن يصنعها في مثل هذه الطريقة، فاختيار الكلمات، وانسجام العبارات وترتيب الجمل، وما لها من موسيقى خاصة، كل هذا يختص بذاتية الكاتب، وقد لا يكون في الشيء الذي يقال كثير مما يميزه ويجعله فريدًا، ولكن الرجل قد وضع نفسه فيه برغم ذلك.

وهذا كاف لإثبات أن الأسلوب في أوسع معانيه صفة من صفات الشخصية، أو كما قال بفن في عبارته المشهورة: «إن الأسلوب هو الرجل» وحين قال بعضهم: إن الأسلوب لباس الفكرة، قد عجز تمامًا عن أن يدرك طبيعته الأساسية؛ لأنه فهم الأسلوب على أنه شيء خارج عن الإنسان يمكنه أن يرتديه أو يخلعه. والأسلوب ليس ثوب الكاتب، بل هو جلده، ومن أجل ذلك استطاع بعض المهرة أن يؤلفوا قطعًا شعرية أو نثرية يقلدون فيها الأدباء والكتاب، ويقفون فيها على خصائصهم، فتكون القطعة كأنها حقًّا صادرة منه، وقد أتقن بعضهم هذا الباب فنشروا نماذج منها في الجرائد الهزلية، وهناك بالطبع كتَّاب قد صاغوا أقوالهم في قالب أسلوب رجال أقوى منهم، وحبسوا أنفسهم على أن

يقلدوهم في ميزاتهم، ومع ذلك لا يزال الفرق بينهم كالفرق بين المقلَّد والمقلِّد، ولا يزال أسلوبهم ينضح بشخصيتهم، بل إن أقوى الرجال وأشدهم ابتكارًا يتأثر تأثرًا عميقًا بغيره ويحمل أسلوبه. وإذا كان الإخلاص هو المبدأ الأساسي للأدب الحق وجب أن يكون كل كاتب معروفًا بأسلوبه الخاص، وطريقته الشخصية بطريقته الخاصة. والفكرة التي هي من ذاته لن تسمح لنفسها بأن تتشكل في قالب أسلوب لرجل آخر، وحتى لو قلد الكاتب العظيم غيره فإنه نظرًا لمزاجه الخاص لا بد أن يدخل نفسه فيما قلد فيه. وكل روح حسب ما قيل تبني منزلها الخاص. وميزة الأديب العبقري استخدامه الخاص للغة، فبينما الكثيرون يستعملون اللغة كما يجدونها إذا بالرجل النابغة يخضعها لأغراضه، ويصوغها تبعًا لميزاته، فتزاحم الآراء وتتابعها والأفكار والعواطف والخيالات والتأملات تبحث عن قالب يناسبها تصب فيه.

ولدراسة الأسلوب طريقتان: أولاهما من ناحية شخصية الأديب، والثانية من الناحية التاريخية كيف تطور الأسلوب من شيء إلى شيء، وهناك طريقة ثالثة في دراسته هي طريقة دراسة الصنعة، أو الطريقة البلاغية. وليست أهمية هذه الطريقة مقصورة على المتخصص دون القارئ العادي، وقد وضع لنا الخبيرون قواعد للعناصر التي يجب توافرها لتكوين أسلوب جيد، فهناك العناصر الفكرية، وهي الصحة الناتجة عن الاستعمال الصحيح للكلمات، والوضوح الذي ينتج عن الوضع الصحيح لها، وانسجام بين الشيء والذي يقال فيه، والكيفية التي يعبر بها عنه وهكذا. وهناك العناصر العاطفية وهي القوة والجدة والإيحاء، وليس يعبر الكاتب عن فكره فقط، بل عن عاطفته أيضًا مثيرًا في نفس قارئه عواطف وانفعالات مماثلة لعواطفه وانفعالاته، وهناك العناصر الجمالية من موسيقى وروعة وسحر تجعل الأسلوب لذيذًا في حد ذاته بصرف النظر عن الفكرة، وكل هذه المسائل من اختصاص البلاغي، ولكن البلاغي يدرس الأسلوب كمجرد أسلوب، فيحلل عناصره ويدرس مزاياه وعيوبه دون أن يهتم بعلاقته بالشخصية التي وراءه، أما دارسو الأدب فلا يفعلون ذلك، بل يعنون بتعرف العلاقة بين الصفات الفكرية والعاطفية والجمالية لكتابة أي إنسان وبين الصفات الشخصية لعبقريته ونفسيته.

وقد سبق أن تكلمنا عن الأسلوب من حيث هو عنصر من عناصر الأدب الأربعة، فارجع إليه.

الرواية

هناك أشياء مختلفة يحسن أن نميز بينها، فهناك القصة والرواية Novel والمسرحية Drame فلنصطلح على أن نسمي القصة ما كانت قصيرة، والرواية ما كانت طويلة، والمسرحية ما كانت رواية تمثيلية، فمن الناحية التاريخية كانت المسرحية تسبق الرواية لأنها نشأت قبلها، ولكننا هنا سنعكس الترتيب والزمن فندرس الرواية أولًا، وواضح أن المسرحية والرواية تتكونان من عناصر واحدة.

والرواية مدينة بوجودها لاهتمام الرجال والنساء في كل مكان وزمان بالرجال والنساء وبالعواطف الإنسانية والسلوك الإنساني، وقد كان هذا الاهتمام من أكبر الدوافع للأدب، والمسرحية ليست أدبًا خالصًا، بل هي فن مركب يتكون من الفن الأدبي والإخراج المسرحي والأداء التمثيلي وبهذا تختلف عن الرواية لأنها مستقلة عن هذه الفنون الأخرى.

والمسرحية تعتمد أيضًا على الملابس والمناظر وجميع الأشياء الأخرى المساعدة على العرض التمثيلي، والرواية لتخلصها من هذه القيود تكتسب حرية في الحركة واتساعًا ومرونة لا يمكن أن تصل إليها المسرحية، وهذا أحد الأسباب التي أدت إلى أن تحل الرواية محل المسرحية، وكذلك نجد اختلافًا أساسيًّا بين الرواية والمسرحية، وهو أن المسرحية أشد صور الفن الأدبي إجهادًا، والرواية النثرية أسهلها، فالمسرحية تستلزم تدريبًا طويلًا على الصنع ومعرفة كاملة بالمسرح، بينما يستطيع أي إنسان أن يكتب رواية إذا كان لديه القلم والحبر والورق وقدر من الفراغ والصبر، ومن أجل ذلك كان من السهل نسبيًّا وضع قوانين للمسرحية، ولكن يصعب ذلك في الرواية.

ومع ذلك يمكن وضع بعض القوانين للرواية. فالرواية أكثر مرونة وحرية، ولنذكر الآن موجزًا للعناصر الرئيسية التي تتكون منها الرواية، وهي تفيدنا أيضًا في الحكم على المسرحية.

الرواية أولًا تتناول حوادث وأعمالًا، وهي ما نسميه بالتصميم، وثانيًا: هذه الأحداث تحدث لناس يفعلونها ويقاسونها، وثالثًا: تخاطب هؤلاء الناس.

والناس الذين في الرواية يسمون الأشخاص، وحديثهم يسمى الحوار، والحوار عنصر مرتبط أشد الارتباط برسم الأشخاص، وهذه الحوادث تحدث والأشخاص يعملون ويتحاورون في زمان ما ومكان ما، وهذا يكون عنصر الزمان والمكان. ثم إنهم يتكلمون بأسلوب خاص، وهذا هو عنصر الأسلوب، ويبقى بعد ذلك عنصر أخير، سواء أدركه الكاتب أو لم يدركه، وهو عرض الكاتب رأيًا ما في الحياة ومشاكلها.

فالتصميم والأشخاص والحوار، وزمن الحوادث ومكانها والأسلوب والفلسفة الصريحة، أو الضمنية عن الحياة، هذه كلها هي العناصر الرئيسية للرواية النثرية جيدة أم رديئة، وسنهمل عنصر الأسلوب لأنه عام في كل أنواع الأدب، وقد شرحناه من قبل.

التصميم

وكل أديب يستطيع أن يجد موضوعًا للرواية مما يشاهده أو يقرؤه أو يسمع عنه من أحداث لأي ناحية من نواحي الحياة. والروائي الكبير من كانت تصميماته لها قيمة ذاتية في نفسها، ومعنى إنساني صادق، ولا يتناول الشئون التافهة التي تقع فوق السطح، بل يتناول العواطف والصراعات والمشاكل التي مهما اختلفت صورها فهي تنتمي إلى الماهية الإنسانية، فالرواية العظيمة هي التي تهتم بالأشياء التي تجعل الحياة نشيطة جياشة ذات قيمة أخلاقية، والرواية قد تكون كذلك، وهي مستمدة من أبسط قصة ومن أوضع الناس، كما تكون كذلك في الحركات العظيمة في التاريخ والبطولة، وليس معنى هذا أن الرواية يجب أن تقتصر على أنواع المآسي في الحياة، بل إن هزل الحياة له أهمية عظمى كالمآسي، وإنما نعني أن الرواية لا تكون عظيمة حقًّا إلا حين تضرب بدورها إلى مدى واسع عميق في الأشياء التي تتعلق بنا أشد تعلق وأدونه في صراعات إنسانية. ومن مهمات الرواية أن تقدم للإنسان المتعة في ساعات الفراغ، وتقدم شعورًا بالخلاص من قيود الشئون العملية، وأية رواية تؤدي المهمة في هذا السبيل تكون قد أدت واجبها بشرط أن تكون هذه المتعة صحيحة وقوية وسليمة، وتكون مهارة الروائي في تصوير الأشخاص وفكاهتهم، أو أية صفة أخرى تكفي في رفعها إلى درجة عالية في الأدب الروائي، ولو كانت ناقصة من النواحي الأخرى.

أهمية الأشخاص

ونرجع إلى المبدأ الأصلي في كل الأدب وهو أن الرواية لا يمكن أن يكون لها شأن عظيم إلا إذا اتصفت بالصدق، أعني أن يكتب الروائي روايته في فهم ودقة، في موضوع يعرفه تمام المعرفة.

وقد فسر هذا المبدأ بأن الروائي يجب أن يقصر نفسه على ميدان علاقته الشخصية ولا يتجاوزه، ولذلك انتقدت بعض الكاتبات الروائيات بأنهن يحاولن أن يكتبن مثل ما يكتب الرجال، ومن وجهة نظرهم بدل أن يكتمن من وجهة نظرهن، ولهذا مدحت الكاتبة الروائية (جان أوستن) لأنها كانت تقصر كتابتها على ما كانت تعرفه شخصيًّا، وكانت تصف الرجال من جهة نظر النساء، ومحاورتها تدور بين النساء والرجال وقل أن يكون ذلك بين الرجال وحدهم.

وهذا المبدأ لا يتبعه إلا الأقلون، والخروج من هذا المبدأ غلطة يقع فيها الكتاب الناشئون، فيكتبون في موضوعات لا يعرفونها معرفة تامة، كأن يكتبوا عن البحر وهم لم يركبوه، أو عن الصيد وهم لم يصيدوا، أو عن المصايف وهم لم يصيفوا، وعند بعض الأفراد ملكة تجعلهم يتخيلون في صحة وصدق ما لم يروا، وهذه ميزة اتصف بها شكسبير، فقد كان يستطيع أن يصف في دقة طباخ الملك في القصر ومشاعره وهو لم يره قط.

وهنا نتساءل عند كل رواية نقرؤها هذين السؤالين: هل هي رواية جديدة وشائقة، ثم هل هي تحكي بطريقة جيدة فنية؟ ومعنى هذا أننا نتطلب من الرواية أن تكون جيدة من نوعها وبكيفيتها الخاصة، وأن تكون محبوكة حبكة ماهرة لا يبدو فيها ثغرات ولا تهافتات، وأن أجزاءها تتلاءم وتتوازن وتتناسق، وحوادثها تبدو كأنها طبيعية تنشأ وحدها من غير تكلف، وأن تعطي الحوادث قيمة بحسب أهميتها، وأن يكون الروائي ماهرًا في القص، وهي موهبة أندر مما نظن، ونستطيع أن ندرك ذلك من الناس الذين يقصون القصص على الموائد والمجالس، فإنا قلّ أن نجد بين المتحدثين ماهرًا في القصص، وهي موهبة ليس لها علاقة بثقافة المتحدث، فقد يكون الروائي مثقفًا ثقافة محدودة، ومع ذلك يكون في استطاعته أن يقص القصة بطريقة طبيعية سهلة مشوقة، وهناك من هم أعظم ثقافة، ولكنهم فقدوا هذه الملكة فكان قصّهم ثقيلًا قابضًا للصدر.

وعلى العموم فأداء الرواية غير الملائم يضيع كثيرًا من الرواية ومن المسرحية.

التصميم المفكك والتصميم المحكم

يمكننا أن نميز بين نوعين من الرواية، فبعض الروايات لها تصميم مفكك، والأخرى محكم. ففي الحالة الأولى تتكون الرواية من عدد من الحوادث قد جمع بعضه إلى بعض دون علاقة منطقية، أو بعلاقة ضعيفة.

فالرواية إذ ذاك لا تعتمد على سير الوقائع، بل تعتمد على شخصية البطل الذي يكون المركز الرئيسي للرواية، فيجمع كل العناصر المتفرقة في شخصه، وتكون الرواية في الواقع تاريخًا لمخاطرات متنوعة تحدث لفرد في مجرى حياته أكثر منها تصميمًا للوقائع المنتظمة المترابطة التي تقربنا كل خطوة فيها إلى النتيجة النهائية. فقد تكون كل مرحلة منها مترابطة، ولكن ليس بين هذه المراحل معًا ترابط، وذلك كمجموع مقامات بديع الزمان الهمذاني، ومقامات الحريري، وفي هذا النوع ليس بضروري أن يكون الكاتب قد وضع تفاصيل روايته مبدئيًّا، بل يكفيه أن يكون في ذهنه فكرة عامة عن المجرى الذي ستتخذه، ثم يدعها تتدرج وحدها في خلال سيرها.

أما في روايات التصميم المحكم فلا تنفصل الوقائع بعضها عن بعض، بل تضم بعضها إلى بعض على صورة محددة. ففي هذه الحال تكون لدى الكاتب فكرة عامة قبل البدء في كتابة الرواية، ولا بد أن يدرس بالتفصيل المشروع بأكمله وأن ينظم الأشخاص والحوادث حتى تكون في أماكنها الصحيحة، وأن يرسم الاتجاهات المتعددة التي ستتلاقى في الخاتمة.

ولكن هذا التمييز بين نوعي التصميم ليس تمييزًا دقيقًا تامًّا، فقد يكون في روايات التصميم المحكم مقدار كبير من المادة المفككة، وقد يقترب النوعان تمامًا في بعض الروايات. ويجب ألا نعتقد أن الرواية المحكمة أسمى فنًّا من الرواية المفككة، بل قد تكون الرواية العظيمة حقًّا من النوع المفكك، والرواية التي يكون تصميمها محكمًا معرضة لنوعين من الضعف. فقد تكون أحكمت بطريقة آلية تسبب عدم الارتياح لما تجده من الصنعة المصطنعة، وقد ينقصها الإقناع في التفاصيل، وذلك بأن يسيء الكاتب استخدام عامل المصادفة. فقد ترى في بعض الروايات أن جميع أنواع الأشياء غير المتوقعة تحدث مفاجأة، ويوجد الرجال والنساء المطلوبون في المكان المطلوب من غير سبب يدعو إلى وجودهم في ذلك الوقت. وقد يدافع بعضهم عن استخدام عامل المصادفة في الرواية بأن المصادفات كثيرًا ما تحدث في الحياة الواقعة، ولكنه دفاع ضعيف لأنه إذا صح ما يقولون من أن الحقيقة أغرب من الرواية، فمعنى ذلك أن الرواية يجب ألا تكون في

غرابة الحقيقة. وعلى العموم يجب في تصميم الرواية أن يسير سيرًا طبيعيًّا ويكون خاليًّا من الصنعة والتكلف.

التصميم البسيط والتصميم المركب

تصميم الرواية إما أن يكون تصميمًا بسيطًا أو مركبًا أو أن يكون متكونًا من قصة واحدة فقط، أو قصتين فأكثر. وقانون الوحدة يقتضي في التصميم المركب أن تكون الأجزاء مترابطة، ويفقد التصميم المركب عادة جودته إذا كانت الرواية مؤلفة من قصتين أو أكثر ليستا متداخلتين تداخلًا صحيحًا.

وأخيرًا يجب أن تكون أجزاء الرواية، أو الروايات متوازنة لا يطغى جزء منها على الآخر.

وهناك ناحية أخرى في دراسة التصميم، وهي أن الروائي له الاختيار بين ثلاث طرق، الطريقة المباشرة والطريقة الشخصية، وهي أن يتحدث القاص على لسان شخص آخر وطريقة الرسائل. ففي الطريقة الأولى يكون المؤلف مؤرخًا يقص عن الخارج، وفي الثانية يكتب في لهجة المتكلم متخذًا لسان أحد أشخاص الرواية، وفي العادة يكون هذا الشخص هو البطل أو البطلة، وفي الطريقة الثالثة نعرض الوقائع المتعددة واليوميات، وأحيانًا تتعاون الطرق الثلاثة. ولكل طريقة مزاياها، فالطريقة المباشرة تسمح بحرية السير وسعة المجال، والطريقتان الأخريان أكثر صعوبة، ولكنهما تمتعان أحيانًا متعة أدق وأحب. والأفضل أن تتجنبا إلا إذا نجحتا نجاحًا يعوض متاعبهما. ففي الطريقة الشخصية قد يخفق الروائي في أن يعرض كل مادته في دائرة معرفة المتكلم وقوته، وقد يخطئ النغمة الشخصية وطريقة الرسائل معرضة حتى في يد الفنان الماهر إلى أن تكون جافة غير مقنعة، وفي دراستنا للرواية من أحد هذين النوعين يجب أن نتساءل دائمًا لماذا اختار المؤلف هذه الطريقة، وإلى أي حد نجح في عمله؟

التشخيص أو تصوير الأشخاص

ننتقل الآن من التصميم إلى التشخيص، فنسأل هل نجح الروائي في جعل رجاله ونسائه حقيقيين، وهل هم يتمتعون بحياة حقة؟ والروائي الماهر من تغلبت أشخاصه واستولت عليه، وجعل القارئين والناظرين يعرفونهم ويتعاطفون معهم ويحبونهم أو يكرهونهم،

كما لو كانوا ينتمون إلى عالم اللحم والدم، وأول شيء نتطلبه من الروائي أن يكون رجاله ونساؤه متحركين في روايته كأنهم مخلوقات حية، وأن يبقوا في أذهاننا بعد أن ندع الرواية جانبًا وننسى تفاصيلها.

وعند بعض الروائيين عبقرية في خلق أشخاصهم حتى إنهم يستغربون شخصيات رواياتهم كما يستغربها الناس. فهي قوة خفية، وقد قال بعضهم: «إنني لا أضبط أشخاص بل هم الذين يضبطونني ويأخذونني حيث يريدونني». فالروائي وهبهم حرية الاختيار والاستقلال، وبذلك أصبحوا خارج دائرة نفوذه فتكلموا وعملوا بشعورهم الخاص، وقد ينتجون نتائج غريبة غير منتظرة، ويفرق بين الكاتب ذي العبقرية الخالقة وبين المقدرة المجردة. فالأخيرة تصيغ نتيجتها دائمًا في دائرة المجهود الاختياري الواعي، أما الأولى فتمنح لصاحبها منحًا من غير أن يعرف من أين أتت.

ونلاحظ أن نجاح الروائي في التشخيص يعتمد إلى حد ما على قدرته على الوصف الفوتوغرافي: فأداء الممثل وتفسيره لدوره يرينا هيئة الشخصية التي يمثلها وأثوابها ومظاهرها وحركاتها، ولكن في قارئ الرواية تكون كل هذه الأشياء من عمل الخيال وحده، ولذلك يكون جزءًا هامًّا من عمل الروائي أن يساعد في الوصف على أن يحصل على إدراك الأشخاص وتصرفاتهم.

الطريقة التحليلية والطريقة التمثيلية في التشخيص

نجد أن الرواية تسمح باتخاذ نوعين متعارضين من التشخيص: الطريقة المباشرة، أو التحليلية، والطريقة غير المباشرة أو التمثيلية. ففي الأولى يصور الروائي أشخاصه من الخارج ويحلل عواطفهم ودوافعهم وأفكارهم وإحساساتهم، وكثيرًا ما يصدر أحكامه عليهم. أما في الطريقة الثانية فيقف على الحياد ويسمح لأشخاصه أن تكشف عن نفسها بواسطة الكلام والحركة، ويجعلهم يعبرون عن نفوسهم بما يضعه في أفواه الأشخاص الآخرين من تعليقات عليهم وأحكام. وطبيعة الرواية تسمح باستخدام هاتين الطريقتين ولكن ليس دائمًا، ففي الرواية التي اتبعت فيها الطريقة الشخصية، أو طريقة الرسائل يكون عرض الشخصيات مقصورًا على الطريقة التمثيلية، ولكن يمكننا أن نقول على وجه العموم: إن مجرد تكوين الرواية من القص والحوار يتضمن جمعًا بين الطريقة التحليلية والتمثيلية. ومن الدراسة اللذيذة دراسة صنعة روائي معين كيف يستخدم هاتين الطريقتين وكيف يعادل بينهما، وفي العادة نجد كل روائي تغلب عليه طريقة

خاصة، وأكثر الروائيين السيكلوجيين يستخدمون طريقة التحليل المباشر. والنقد الحديث يشجع الطريقة التمثيلية، لأن هناك مبدأ صحيحًا، هو أن الشخصية يجب أن تكشف نفسها أكثر مما تحلل من الخارج، وإذا استخدم الروائي طريقة التحليل استخدامًا دائمًا وفي كل المواقف فإن ذلك يرجع إلى نقص عنده في المعنى والقوة الروائيين، ولكن ليس من اللازم المبالغة في تفضيل الطريقة التمثيلية دائمًا، والرواية بطبيعتها تسمح للروائي أن يكون بناؤه للشخصية وتحليله لها سائرين جنبًا إلى جنب، فسعة فراغه تمكنه من أن يصور الشخصية تصويرًا متدرجًا متمهلًا، فيبدأ برسم صورة رئيسية يصور ما فيها من احتمالات، ثم يتتبع سير هذا الشخص إلى الأعلى أو إلى الأسفل تحت تأثير الناس الآخرين والأحوال المحيطة والتجارب الشخصية وكل ما يدخل كعامل مكون في حياته.

وأخيرًا يجب أن نلاحظ أنه في تقديرنا العام لتصوير أي روائي لشخصياته يجب ألا نهمل تقدير سعة مجاله أو ضيقه، فكلما كان مجاله أوسع كان تقديرنا له أعظم، وكل روائي يكثر من كتابة الروايات ويتناول مدى واسعًا، لا بد أن يكون له موضع قوة وموضع ضعف، وكلاهما يلقي ضوءًا كثيرًا على الصفات الأساسية لعبقريته وفنه. وطريقة ذلك أن تحلل تحليلًا دقيقًا الطبقات المختلفة للأشخاص الذين يكونون شخصيات الروايات وبذلك نكشف عيوبها ونعرف ميزتها.

التشخيص والخبرة بالحياة

إن ما قلناه من قبل من وجوه الإخلاص والخبرة الشخصية في تصميم الرواية يقال أيضًا في تشخيصها، فالروائي يكتب أحسن ما يكتب إذا كان لديه معرفة تامة بموضوعه وخبرة صادقة بالدنيا، وإهمال هذا المبدأ قد سبب إخفاقات كثيرة حتى عند أعظم الروائيين. فلا بد من حصول الروائي على معلومات خاصة عميقة عن عادات ما يكتب عنهم وأحاديثهم ومعرفة واسعة بالطبيعة الإنسانية عامة، وعمق النظر إلى دوافعهم وعواطفهم.

وهناك علاقة بين التصميم والأشخاص، ففي الحديث العادي نميز بين نوعين من الروايات، فروايات تكون الأهمية فيها للأشخاص، بينما الوقائع ليست إلا إشارات إليها، وروايات تكون الأهمية العظمى فيها للوقائع، بينما الأشخاص لا يستخدمون إلا لإحداثها، وهذا التمييز ليس محدودًا على إطلاقه، ولكنه مفيد في بيان قيمة كل من الشخصية والواقعة، والتشخيص على العموم أكبر قيمة في الروايات من التصميم، ولذلك كانت الروايات التي تهتم بالأشخاص أسمى من التي تعتمد على الحوادث.

وقد تتعارض مطالب التصميم ومطالب التشخيص، فإذا ما بذلت العناية للتصميم أرغمت الأشخاص على أن تكون في خدمته، وإذا ما بذلت العناية للتشخيص فإن الشخصية كثيرًا ما تعوق التصميم. وما قدمناه يقودنا إلى مبدأ هام جدًّا، وهو أن الطريقة الصحيحة لعلاقة التشخيص بالتصميم أن تكون أسباب الحوادث صادرة عن الصفات الشخصية للأشخاص أنفسهم، أما الطريقة الخاطئة فهي أن نُعْنَى بكل واحد وحده من غير أن نجعل كلًّا منهما يعتمد اعتمادًا منطقيًّا على الآخر.

والروائي يجب أن يُعنى بالدوافع، وأن يقدم تفاصيل مرضية عن أسباب الحوادث المتفرقة، وأن يقنع الروائي بأن أشخاص روايته يتصرفون تصرفًا طبيعيًّا ملائمًا للوقائع الناتجة، وأنهم يتخذون اتجاهًا معينًا في التصرف مناسبًا لشخصياتهم.

الحوار

والحوار إذا أدى في الرواية أداء جيدًا كان من أمتع عناصر الرواية، فهو الجزء الذي يقترب فيه الروائي أشد الاقتراب من الناس، ويزيد في حيوية الرواية المكتوبة، وهو على قدر عظيم من الأهمية، وله قيمة عظمى أيضًا في عرض الانفعالات والدوافع والعواطف، والحوار في يد الروائي الذي يميل إلى الطريقة التمثيلية يحل محل التحليل والتعليق، ويجب توافر شروط في الحوار، فأولًا يجب أن يكون عنصرًا منتظمًا في الرواية يخدم سير الحوادث، وتصوير الأشخاص وعلاقتهم مع الحوادث. أما الحوار الدخيل فمهما يكن بارعًا أو ممتعًا، فإنه يجب أن يطرد كما يطرد الدخيل الغريب. وثانيًا يجب أن يكون طبيعيًّا ملائمًا للرواية ومتصلًا اتصالًا وثيقًا بشخصية المتكلمين، وملائمًا للموقف الذي يعرض فيه، وأخيرًا أن يكون سهلًا وحيويًّا وممتعًا، وهذه الشروط كلها تحتاج إلى مهارة.

وهناك خطر يتعرض له الروائي، وهو أن يكثر من التكرار والثرثرة والألفاظ الحادة، وهناك خطر آخر وهو أن يجعل الروائي الحوار في روايته المقروءة كالحوار في المسرحية.

الفكاهة في الرواية

ويجب أن يكون الروائي قويًّا في فكاهته وعاطفيته ومأساته، فالفكاهة هي ما يستثير الضحك، والعاطفة ما تستثير العاطفة الرقيقة، والمأساة ما تستثير الانفعال الحاد الحزين، وهناك روائيون ضعيفو الفكاهة قويو العاطفية، وآخرون بالعكس وغيرهم يتقن الانفعالات القاسية، وقلّ منهم من يجيد الحالات المختلفة ويستثيرنا إلى الحزن أو العطف أو الرعب. وهذه الملكة وإن بدت بسيطة عند النظرة الأولى فإنها في الحقيقة مسألة صعبة، فيجب أن يتساءل القارئ هل أحسن الروائي في استخدام هذه العناصر في روايته أم أساء.

والفكاهة من أعظم مواهب العبقرية، ومن أشد العوامل التي تحفظ عمل الروائي سليمًا صحيحًا ممتعًا، وقد يساء استخدامها حين نستخدم في التشهير والعيب والفضيحة أو حين تستخدم للسخرية بدل استخدامها للعطف.

والفكاهة من أعظم العوامل النافعة الفعالة في تهذيب الطباع، وهي تعتمد على روح الروائي وأدائه، فهو إذا كان ماهرًا أضحك على أشياء غير تافهة ولا قاسية، ويجب ألا يبالغ ويجعل القارئ أو الناظر يستلقي على قفاه بل يكون ذلك بقدر.

ومسألة ثانية وهي العواطف الأليمة فنحن نستمتع بهذه العواطف الأليمة في عالم الفن، مع أننا لا نستمتع بها في عالم الواقع، وقد اختلفوا في تعليل ذلك من عهد أرسطو، ومهما كان السبب فالواقع هو أننا نستمتع بها.

ومع الأسف قد يساء استخدامها، فكما أن العاطفة قد يساء استخدامها فتصبح عواطف مائعة ضعيفة متخنثة، فكذلك العواطف الحزينة قد تستثار إلى درجة شنيعة دون سبب منطقي كاف.

وليس من الممكن وضع مبادئ عامة للذوق في هذه المسائل، فقد تنتقل العواطف بخطوات قليلة من عواطف صحيحة إلى عواطف مريضة. وكذلك من الصعب وضع حد بين الرعب المشروع وغير المشروع، وكل ما نستطيع أن نقوله هو أن نلاحظ تأثير الرواية فينا. فإذا تلاشى هذا التأثير بعد الفراغ من قراءتها أو النظر إليها فوجدنا أننا كنا مخدوعين إذ استثارت منا عواطف قوية دون سبب قوي كاف، دل هذا على فشل الروائي، ولذلك فنيت هذه العواطف بعد قليل.

أما إذا استمرت زمنًا طويلًا بعد قراءة الرواية، دل ذلك على مهارة الروائي.

العنصر الاجتماعي

وعنصر آخر للرواية وهو العنصر الاجتماعي والمادي، أو بعبارة أخرى عنصر الزمان والمكان اللذين تمت فيهما حوادث الرواية، وهذا العنصر يتضمن البيئة الكاملة للقصة والعادات والتقاليد، وطرق المعيشة التي تدخل فيها.

وبعض الروائيين في الرواية الحديثة يصورون تصويرًا كاملًا الحياة كاملة في عصر من العصور لا برواية واحدة، ولكن بمجموع روايات فيمثلون مثلًا حضارة أمة من الأمم في عصر من العصور في كل مرافقها ومظاهرها، ولكنهم قليلون، وكثير منهم خصص نفسه لجانب واحد، أو جانبين كروايات البحر، وروايات الحياة الحربية، وروايات الطبقة العليا والطبقة الوسطى أو السفلى، وروايات الحياة الصناعية والتجارية أو الفنية أو العملية، ونحو ذلك.

خصصت بعض الروايات للمكان فوجدت روايات تختص بأقاليم خاصة وبنوع خاص من الناس في مكان ما.

ووجدت روايات تاريخية ترمي إلى الجمع بين المتعة التمثيلية، وبين شرح ظواهر مختلفة لحياة قوم في عصر من العصور. كتصوير النهضة الإيطالية، ولا تقتصر هذه الرواية على الحياة الظاهرة، بل تتعداها إلى الحركات الثقافية الممتازة والصراع الروحي.

ومن الضروري أن نلاحظ العلاقة القوية بين التصميم وبين البيئة. ومتعة الروايات التاريخية تنحصر في تصويرها الحيوي للحياة في عصر ما، وهذا هو المبرر لوجود الرواية التاريخية. ومهمة الروائي هنا أن يستخدم الخيال الخالق في الحقائق الجافة التي يرويها المؤرخ العلمي. وهذه ملكة عند بعض القصاص تمكنهم من إيضاح عصر ما منظورًا دون استخدام معلومات جافة، وتجعل القارئ العادي عالمًا بهذا العصر.

وهناك نقطتان هامتان يجب أن نوضحهما:

الأولى: أن الرواية التاريخية يجب أن تكون صادقة في حكاية الحوادث الواقعية التي جرت في أيامها، ويجب أن تصور تصويرًا أمينًا عادات العصر ومزاجه. فلا تجعل مثلًا هارون الرشيد يجلس في مجلس مضاء بالكهرباء، أو أن يتحدث مع جعفر البرمكي بالتليفون، وكالذي وقع للمؤلف الروائي الإنجليزي سيرولتر سكت، إذ جعل في إحدى رواياته شكسبير يؤلف روايته «حلم في منتصف ليلة صيف» في زمن لم يكن شكسبير فيه يزيد عن سن الحادية عشرة.

والأمر الثاني: أن معنى أهمية الصدق في الرواية التاريخية أن يتحمل الروائي مسئوليات المؤرخ العلمي، ويجب في وقت واحد أن يرضي مطالب التاريخ ومطالب الفن.

ومن الناحية المادية يجب أن يستخدم الروائي الطبيعة استخدامًا صحيحًا كأنه وسام للمناظر الطبيعية، لكن يجب أن نتذكر أن الروائي مثل الشاعر إذا عرض لمناظر طبيعية كمّلها بخياله، وربطها ربطًا محكمًا بقصته، إما بوسيلة التعارض أو بوسيلة التعاطف.

فوسيلة التعارض هي أن يجعل موت البطل العظيم مثلًا في يوم صحو باسم، كأن الطبيعة لا تعنى به، ولا تحزن لموته، كالتي قالت:

فيا شجر الخابور مالك مورقًا   كأنك لم تجزع على ابن طريف

ووسيلة التعاطف أن يجعل موته في يوم غائم عابس كأن الطبيعة قد حزنت لموته، وأكثر هاتين الوسيلتين استعمالًا هو جعل الطبيعة منسجمة مع الحوادث، أو مع الحالة النفسية للأشخاص.

أما التعارض فيستخدم على معنى السخرية، وعدم مبالاة الطبيعة بأفراح الإنسان وأحزانه، كقوله:

والشمس كاسفة ليست بطالعة   تبكي عليك نجوم الليل والقمر!

وكما نجد كثيرًا في أشعار ذي الرمة إذ يمثل لنا إذا صدت حبيبته عنه كأن كل شيء حوله في الوجود باكٍ حزين، ووسيلة التعاطف أسمى وأكثر إنسانية من وسيلة التعارض.

النقد الروائي للحياة

إن الرواية أول ما تهتم، تهتم بالحياة وبالرجال والنساء وعلاقاتهم، والأفكار والعواطف والانفعالات والدوافع التي تحكمها وتسيطر عليها بأفراحهم وأحزانهم، وصراعهم ونجاحهم وفشلهم. وإذا كان موضوع الروائي هو الحياة من جانب واحد، أو عدة جوانب فلا بد للروائي أن يستخدم قصته كأداة لنظرياته وآرائه في الحياة، وحتى ما كان من أبسط أنواع الروايات، فإن التحليل الدقيق يدلنا على ما للروائي من نظرات

إلى الحياة مهما كانت نظراته تافهة، كما تدلنا على فلسفته في الحياة. والفرق بين روائي وروائي، هو الفرق بين فلسفة جديدة عميقة وفلسفة تافهة، والروائيون العظام يمتازون بفكرة في الحياة، وخبرة بها وتناولهم للحقائق، ومشاكل التجربة الشخصية، عدا حكمتهم الناضجة التي يستخدمونها في رواياتهم. وهذه التجارب والفلسفات تتخلل الرواية ولو من غير قصد، فما يعتقد الروائي عن الحياة سوف يقوده إلى قوله، سواء كان شاعرًا بذلك أو غير شاعر، ويتجلى ذلك في تصميمه للرواية، وتناوله لشخصياته.

ويستطيع الروائي أن يعرف نقده للحياة وفلسفته فيها بطريقتين: الأولى أن يعمل عمل المؤلف المسرحي فيفسر الحياة بعرضها فقط، والطريقة الثانية أن يشرح فلسفته مباشرة بذكر الوقائع ومناقشة الأشخاص، فيتكلم عن المسائل الخلقية التي تعرض لأشخاص.

والناقد يختبر القصة من ناحيتين: من ناحية صدقها، ومن ناحية أخلاقيتها، فصدق الرواية ليس هو الصدق الذي تتطلبه الأخلاق. وقد أدرك الفرق في ذلك أرسطو، فبين أن أعمال الخيال العظيمة فيها شيء اسمه الصدق الشعري، كنكتة ساخرة رويت، وقد قال بعضهم: إن كل شيء في الرواية صادق إلا الأسماء والتواريخ، وكل شيء في الدنيا كاذب إلا الأسماء والتواريخ.

ولكن هذه العبارة مهما كانت مبالغة فإنها توضح نوع الصدق الذي تقوم عليه الرواية.

وفي الرواية نوع من الواقعية ونوع من المثالية، قال (جوته): «إن عمل الفنان يكون واقعيًّا فيما هو فعله نفعي، ومثاليًّا فيما لا يكون واقعيًّا أبدًا.» وعلى الرغم مما بين الروائيين والنقاد من التخاصم حول الواقعية والمثالية فسوف نرى أن كلتيهما إذا فهمت فهمًا صحيحًا كان لها ما يبررها، فإن الواقعية تنشأ من استمتاعنا برؤية القريب والمألوف، ومنشأ المثالية هو استمتاعنا بالبعيد غير المألوف، ولكلتيهما ظروف خاصة، فالواقعية يجب أن تمزج بالعنصر المثالي، والمثالية يجب أن تُنقذ من الشذوذ بمزجها بالواقعية.

والعنصر الأخلاقي في الرواية مهما قال النظريون بعدم مبالاة الرواية بالأخلاق، فإن الروائيين العظماء في العالم كانوا أخلاقيين، واهتموا كثيرًا بالمعاني الخلقية، ولكن يجب على الروائي ألا ينقلب واعظًا، وإذن يجب أن تبحث عن عنصر الأخلاق لا في الدروس المباشرة، بل في النقد العام للحياة وثنايا عرض الشخصيات والأعمال وشرحها. وغريزة

حفظ النوع ترفض الفن الذي لا يفيد في تغذيتها الثقافية وقوتها الخلقية، فكل الفن العظيم يجب أن يكون أخلاقيًّا، وجهاد الجنس الإنساني في انتقاله من البربرية إلى المدنية هو محاولة واحدة مستمرة في سبيل الاحتفاظ بالأخلاق والتوسع فيها. ومن الواضح أن هذه الملاحظات تنطبق على الرواية النثرية والشعرية وليس من حق أحد أن يقول: إن الفن كفن ليس له شأن بالأخلاق، فالفن يصدر من الحياة ويغذي الحياة، وإذن فلا يمكن أن يهمل مسئولياته تجاه الحياة. ومن السخف التحدث عن الفنان كأنه يقف مستقلًّا عن الأخلاق.

الرواية التمثيلية (الدراما)

وبما أن الرواية والدراما تتكونان من نفس العناصر فإن مقدارًا كبيرًا مما يقال عن الرواية ينطبق على الدراما، وعلى ذلك فالمبادئ العامة التي وضعناها لدراسة التصميم والتشخيص والمحاورة والبيئة المكانية وتفسير الحياة في الرواية تصلح أيضًا في معظمها بالنسبة لنفس العناصر في القصة التمثيلية. وإذن ففي دراستنا للدراما سنجد أننا قد قمنا بكثير من هذه الدراسة سابقًا، وقد أجبنا عن كثير من المسائل وخاصة مسائل التقدير، ولكننا قلنا أيضًا بعد ذلك إنه برغم أن الروائي والمؤلف التمثيلي عناصر عملهما واحدة، فإنهما يعملان تحت ظروف مختلفة جدًّا، ولهذا السبب يصدران مادتهما في طريقتين مختلفتين. ومن هنا نشأ الاختلاف العظيم بين الرواية والدراما في كل شيء يتصل بالصنعة، وهذا الاختلاف هو نقطة بدايتنا في هذا الفصل. وسندرس المسائل الأخرى فيما بعد، وهي وإن كانت متضمنة في تحليل الرواية كما هي في الدراما، فقد أخرنا دراستها حتى الآن لأنها تكون أفضل في الفهم في هذا المكان من دراستنا، ولكن اهتمامنا الآن سيكون ببعض العناصر الأولية من الدراما كنوع خاص من الفن الأدبي.

من المهم في البداية أن ندرك أن ما نسميه مبادئ التكوين الدرامي وقوانين الصفة الدراسية تنتجها وتفرضها المطالب التي تضطر الدراما إلى الخضوع لها بسبب ظروف وجودها. الملحمة القديمة كانت تنشأ للإنشاد، والرواية الحديثة تكتب لتقرأ، وأما الدراما[1]

[1] المترجم: الدراما drama أو القصة التمثيلية هي ما كتبت لا للقراءة ولكن للتمثيل على المسرح بواسطة الممثلين فقط، والدراما كل قصة تمثيلية سواء أكانت مأساة أم مهزلة. و الرواية novel التي تكتب لتقرأ لا لتمثل.

فتخطط لغرض العرض بواسطة الممثلين الذين يشخصون أشخاص قصتها، والذين تتوزع بينهم الحكاية والمحاورة. وإذن فبينما الملحمة والرواية تقصان وتخبران إذا بالدراما تقلد بالحركة والكلام. وظواهر تكوين الدراما يجب أن تحدد وتشرع بالرجوع إلى الضرورات الأساسية التي يتطلبها هذا التقليد. وعلى ذلك نجد ميزة كبيرة للاسم القديم للدراما وهو القطعة المسرحية Stage-play لأنه يساعدنا على تذكر هذه النقطة دائمًا وعلى تذكيرنا بأن الفن الأدبي للدراما تتحكم فيه ظروف تمثيلها المسرحي.

الدراما كقصة مسرحية

برغم أن كل قارئ للدراما والرواية يعرف معرفة نظرية الاختلافات الأساسية في الصنعة بين الفنيين، فهو لا يعرف ما لهذه الاختلافات من تأثير عملي في تكوين كل منها، ولذلك يجب أن نوضح ذلك توضيحًا تامًّا.

والرواية تحتوي في ذاتها على كل شيء لها، أي أنها تحتوي في دائرتها الخاصة على كل شيء رآه الكاتب ضروريًّا لإدراك عمله وتقديره. وأما الدراما فهي حين تصلنا في صورتها المطبوعة وحين نقرؤها كأدب كما نقرأ الرواية لا تكون محتوية في ذاتها على كل شيء فيها، فهي تتطلب في كل مكان فيها معاونة العناصر الخارجة عن ذاتها، وهذه العناصر لا تكون موجودة فيها وهي على تلك الصورة، فما نقرؤه لا يزيد كثيرًا عن أن يكون تخطيطًا تقريبيًّا أراد أنه يملأ بواسطة فن الممثل وعمل الإخراج المسرحي، وعلى كونه أساسًا أدبيًّا لهذا العرض المسرحي حسب فيه حساب الأداء الكامل لتخطيطه، ولذلك ففي قراءتنا المجردة لقصة تمثيلية نتعرض لمصاعب وأخطار معينة، إذ كثير من تأثيرها علينا معرض لأن يضيع لنقص هذه الأشياء التي تخاطب الخيال مخاطبة مستمرة، كالأوصاف والشروحات والتعليقات الشخصية التي تساعدنا في الرواية على أن نرى المناظر ونفهم الناس ونقدر العوامل وندرك المغزى الأخلاقي للحوادث. ولهذا السبب يكون فهم القصة التمثيلية والاستمتاع بها كقطعة من الأدب يستلزم منا مطالب أعظم بكثير مما يقتضيه منا فهم الرواية وإدراكها، إذ يجب علينا أن نمد أنفسنا بالظروف الخارجية التي تستمد منها كثيرًا من حياتها، والسير الكامل للأداء الفعلي. وبدل أن نعتمد على الممثل نعتمد على أنفسنا في الإدراك والتفسير، وعلى ذلك يجب أن يكون خيالنا حاضرًا إلى درجة أن كل منظر يصبح مرئيًّا كأننا نراه يمثل أمامنا، ونحن في قراءتنا العادية للروايات المسرحية نغفل أشد إغفال هذه الأمور التي هي على بساطتها عظيمة

الأهمية، ونحن نهمل ذلك بنوع خاص حين ندرس دراسات شكسبير التي نعتقد أنها أدب خالص، وقلّ أن ننظر إليها في صفاتها البدائية كقصص تمثيلية كتبت لأجل الأداء على المسرح.

وعلى ذلك من اللازم أن نؤكد أننا في دراستنا لأي دراما يجب أن نبذل كل جهدنا لكي نخلق ظروفها ومحيطاتها المسرحية الصميمة، وبذلك نجعل قراءتنا الشخصية لها بديلًا صالحًا إلى أقصى درجة ممكنة عن الأداء المسرحي. والقصص المسرحية الحديثة تطبع، وفيها قدر كبير من الشرح الموجه إلى القارئ حتى يستعيض به عن أداء الممثل والمخرج، ففي دراسات إبسن Ibsen مثلًا نجد وصفًا تفصيليًّا للبيئة التي يحدث فيها كل منظر، ووصفًا لمظاهر الأشخاص وتعبيرات وجوههم ونبرات أصواتهم وحركات أجسامهم، ولو أن الطابعين الأوائل لدرامات شكسبير عملوا مثل هذا العمل لساعدونا كثيرًا على فهم طبيعة الأداء المسرحي في أيامه أكثر مما نفهمه الآن.

اعتماد الدراما على ظروف المسرح

حتى الآن فهمنا الظروف العامة للعرض المسرحي، ولكننا أيضًا يجب أن نفهم الظروف الخاصة التي تتغير في الأزمان المختلفة فتؤثر على طرق الكاتب التمثيلي، وتعطي قالبًا خاصًّا لفنه واتجاهًا خاصًّا له. ونمثل لذلك بمثالين: المأساة الإغريقية، والدراما الشكسبيرية.

المأساة الإغريقية

من المستحيل أن نفهم الميزات التكوينية أو أن نقدر التأثير الجمالي للمأساة الإغريقية بدون معرفة حالة المسرح الأثيني، فالنظارة كان عددهم عظيمًا يزيد على عشرين ألف نفس، وخشبة المسرح ضيقة، والممثلون يلبسون ملابس ثقيلة تقليدية، فيضعون نعالًا غليظة محشوة لها كعوب عالية لكي يظهروا في هيئات البطولة، ويضعون فوق وجوههم دائمًا أقنعة مرسومًا عليها ملامح أعظم وأعرض من ملامح الرجل العادي. وهذه الحقائق الثلاث إذا أخذت معًا شرحت المبادئ البارزة المتعددة للدراما القديمة، وبخاصة خلوها من كل شيء يقارب الحركة الحرة السريعة أو الشخصية الفردية البارزة للمثل أو الصفة الواقعية، وكل هذا نجده في القصص التمثيلية الحديثة، فضيق خشبة المسرح

حال دون مناظر الجماعات، ودون كل منظر يقتضي الاتساع والبعد، وابتعاد الممثلين عن النظارة جعل من المستحيل الإيماءات والإشارات المفصلة الدقيقة، ولما كان الإلقاء السريع والنبرات المنخفضة والنغمات المتبدلة أمورًا تضيع في هذا المسرح العظيم في الهواء الطلق، لذلك كانت اللغة المستعملة لغة بلاغية وليست لغة الحديث الواقعي. فكانت نوعًا ملائمًا لإلقاء الكلام كمحفوظات، وهذا يشرح ما تتميز به المحاورة الإغريقية من جمود وتحدد يختلفان عن هذه الحيل الماهرة في استعمال الكلمات والألفاظ في أسلوب شكسبير وغيره من أساتذة الدراما الإنجليزية. وملابس الممثلين الثقيلة المرهقة كانت ترغمهم على أن يتحركوا في خطوات محددة بطيئة، وعلى أن يتجنبوا كل حركة قوية مجهدة، بينما استعمال القناع حال دون كل محاولة لتغيير سحنات الوجه دليلًا على العواطف المتبدلة فظلت الملامح واحدة جامدة، وأصبح الأشخاص أشخاصًا نموذجيين للجنس أكثر منهم شخصيات فردية. كل هذه الحقائق تكفي لتوضح لماذا كانت ظروف العرض في المسرح الإغريقي غير ملائمة لعرض أعمال العنف والانفعال، ولعرض المعارك والمبارزات والحروب وجرائم القتل وأمثال هذه المناظر.

وهكذا نفهم كيف أن كثيرًا من الميزات الغربية للمأساة الإغريقية كانت نتائج مباشرة وضرورية لهذه الظروف الخاصة من العرض العام، وذلك مثل بساطتها المتناهية، والقالب البلاغي الذي لمحاورتها، وكون شخصيتها شخصيات نموذجية تقليدية، وليست فردية مستقلة، وخلوها من الحركة والسرعة. ولنذكر حقيقة أخرى ليس أشد غرابة على القارئ الحديث للدراما الكلاسيكية من وجود (الكورس Chorus)[٢] فيها.

وقد سبب وجودهم الدائم أمام الممثلين هذه النتيجة الخطيرة: وهي أنه لما كان من المفروض أن الدراما تؤدى من أولها إلى ختامها أمام الكورس — وهم مجموعة من الشهود لا يتغيرون ولا ينتقلون من مكانهم ولا يغيبون — كان من الواجب على المؤلف أن يجعل قصته تحدث كلها في مكان واحد، وتحدث كلها في يوم واحد، ومن هنا نشأت وحدات الزمن والمكان وكانت قواعد مقررة للتكوين الدرامي.

[٢] الكورس جماعة من المغنيين والراقصين يمثلون الشهود للرواية التمثيلية، ويعقبون كل منظر ومرحلة بتعليقهم وشرحهم ونقدهم بواسطة الغناء والرقص.

الدراما الشكسبيرية

كان المسرح الإليزابثي مختلفًا تمامًا عن مسرحنا الحديث؛ ولذلك فمن المستحيل تمثيل روايات شكسبير كما كتبها وبترتيب فصولها الأصلي على خشبة المسرح الحديث؛ ولذلك نجد المخرجين يحدثون تغييرات كثيرة فيها، فيضمون مناظر بعضها إلى بعض، ويلغون مناظر إلغاء تامًّا، وسبب ذلك أن المسرح في عصر شكسبير لم يكن مسرحًا متحركًا، أي مسرحًا تتغير فيه المناظر كمسرحنا الحالي، بل كان خشبة بسيطة لا تتغير ولا يتبدل ما عليها، ويدخل الممثلون ويخرجون وتتعاقب المناظر دون أن تتغير، وتصور المنظر المطلوب يترك لخيال النظارة، فيتصورون في الخشبة تارة قصرًا، وتارة حجرة، وتارة شارعًا، وهكذا. دون أن يحتاج المخرج إلى عرض هذه المناظر حقيقة، وسبب ذلك أن كان المؤلف في حرية واسعة من الإكثار من مناظره كما يشاء، ما دام المخرج لن يتعب نفسه في تصويرها، وسبب ذلك كثرة المناظر في روايات شكسبير، وتتابعها في سرعة عظيمة إذ لم يكن الأمر يحتاج إلا إلى خروج الممثلين ودخول غيرهم، وبذلك يتغير المنظر بلا حاجة إلى تغييره فعلًا. أما في المسرح الحديث الذي لا تتبع فيه هذه الطريقة، والذي يصور كل منظر تصويرًا فعليًّا، فإن إخراج هذا العدد العظيم من المناظر وبتلك السرعة أمر عسير، بل هو أحيانًا مستحيل؛ ولذلك يلجأ المخرجون المحدثون كما قلنا إلى ضم المناظر بعضها إلى بعض أو إلغاء بعضها.

وعلى هذا الضوء نفهم كثيرًا من مميزات الدراما الشكسبيرية، فهي لا تهتم مطلقًا بالبيئة المكانية، ولا تُعنى بوحدة المكان وهي تحتوي على كثير جدًّا من المناظر الثانوية التي تفكك التصميم وتسبب حيرة كبيرة للمخرجين المحدثين، والتي قد لا تُرضي الآن ذوقنا الذي تعوّد في الدراما الحديثة على التركيز واختصار المناظر وحصر الانتباه في عدد قليل منها، وغير هذا من الأمور. ومن الحقائق المسرحية التي أثرت في تكوين درامات شكسبير أيضًا أنه كان المسرح خاليًا من الستار، ولذلك كان إذا انتهى المنظر فلا بد أن يخرج كل أشخاصه لكي يدخل أشخاص المنظر الجديد، إذ ليس من ستار يسدل عليهم ثم يرتفع فيرى النظارة الأشخاص الجدد، فكان النظارة يشاهدون بأنفسهم خروج الممثلين؛ ولهذا ترى كل منظر في درامات شكسبير ينتهي بأن يخرج جميع الأشخاص، ولكن هذا ليس شيئًا هامًّا. وأهم منه أن الستار الآن يؤدي نفعًا عظيمًا للمؤلف، فإنه يستطيع به أن يختم منظره عند أي نقطة يرغبها بمجرد إسدال الستار، وهذا نافع في اللحظات الرائعة التي تبلغ فيها الدراما أقصى تأثيرها وقتها، ثم يسدل الستار فيحتفظ

ذلك بكل التأثير على النظارة. أما في درامات شكسبير فهذا مستحيل، لذلك لا بد أن يطيل الكاتب بعد بلوغه القمة الحقيقية لعظمة الفن التمثيلي لكي يحتال في إنهاء المنظر وإخراج الأشخاص من على الخشبة، وذلك يؤدي كثيرًا إلى إضعاف التأثير القوي على النظارة، ويضطر الكاتب إلى الإطالة المملة في كثير مما لا حاجة إليه بعد بلوغ المنظر إلى أحسن نقطة فيه.

من كل هذا نفهم كيف أن طبيعة الدراما تتأثر في عناصر تكوينها بطبيعة الإخراج المسرحي وضرورات الأداء التمثيلي.

التصميم في الدراما

في وضع المؤلف التمثيلي لتصميمه plot نجد مشكلة واحدة تضايقه، وليست تضايق زميله المؤلف الروائي، فالروائي يتمتع بحرية تامة في طول عمله، وبالتالي في كمية المادة التي يكون منها هذا العمل. وأما التمثيلي ففي كلتا النقطتين يتقيد بقيود شديدة قاسية، فالرواية ليست مرسومة لكي تقرأ خلال جلسة واحدة، بل يمكن القارئ أن يدعها ثم يأخذها ثانيًا كيف شاء وحين يحب، ومطالعتها قد تمتد إلى أيام وأسابيع، وليس من شرط ضروري إلا كون الروايات شائقة بحيث تحمله على أن يعود إليها حين تسنح له الفرصة. وأما القصة التمثيلية فعلى العكس من ذلك قد وضعت لكي تسمع في جلسة واحدة، ولما كانت القوة البدنية لاحتمال النظارة محدودة، وبما أنه حين تبلغ الدراما إلى هذا الحد يكون من المستحيل على أروع المناظر وأشوقها أن تجتذب الانتباه وتمنع السأم، لذلك كان القانون العملي الأول للعمل المسرحي قصره، فالدرامي إذن مرغم على أن يعمل في حيز فسحة محدودة جدًّا عن تلك التي يعمل فيها الروائي، ولذلك يجب عليه أن يركز مراده، ويلغي كل شيء ليس له ضرورة لازمة لغرضه، ويختار أهم الحوادث والمواقف، ويركز انتباهه عليها، وعلى هذا يمكن أن نقدر الفرق بين امتداد الرواية النثرية وبين قصر الدراما، ولذلك إذا أردنا تحويل رواية إلى دراما فالواجب اختصارها وتركيزها، حقًّا إن المؤلف التمثيلي يعاونه على تحقيق هذا القصد هذه الفنون الثانوية على المسرح، فكثير مما يجب على الروائي أن يشرحه يمكن الدرامي أن يدعه لأداء الممثل، بينما البيئة المسرحية تحرره من ضرورة الوصف اللفظي، ولكن برغم ذلك فمشكلة وضع مادته وضعًا واضحًا مؤثرًا في حدود الدائرة الضيقة التي يجب أن يخضع لها هي مشكلة لا بد أن تجهد مهارته في حلها، وعلى ذلك فأول انتباه نوجبه إلى تصميمه يكون إلى هذا

الجانب منه. والتحليل سوف يرينا أنه بينما الروائي يحكي قصته في قصص مستمر متتابع يعالج علاجًا كاملًا كل مسألة تنشأ في طريق سيره وقت نشوئها، فإن المؤلف الدرامي يستبقي للمعالجة الكاملة عددًا من المناظر الهامة يضمها بعضها إلى بعض بحلقات القصة. ولكن القصص التمثيلية قد تختلف في هذه الناحية باختلاف ظروفها وأزمانها، فالدراما الحديثة أشد ميلًا إلى هذا التركيز والاختصار والضم، أما في درامات شكسبير كما شرحنا سابقًا فإن التصميم أكثر تفكُّكًا وتراخيًا.

التشخيص

إذا كانت الاختلافات بين الدراما والرواية في التكوين كبيرة فإنها أكبر في تصوير الشخصيات.

التشخيص في الدراما

يظن بعض الناس خطأً أنه بما أن المسرح يعتمد إلى حد كبير على الحركة فإن التشخيص أو تصوير الشخصية في القصة التمثيلية له أهمية ضئيلة. وهذا خطأ محض، وكل ما قلناه عن أهمية التشخيص في الرواية ينطبق على التشخيص في الدراما، قال المستر هنري أرثر جونس: «إن القصة والحوادث في العمل المسرحي إذا لم تربطا بالشخصية كانتا أشياء صبيانية وغير ثقافية. فإنها يجب أن تكون مظهرًا ثانيًا من مظاهر الشخصية.» وهذا قول صائب؛ فالتشخيص هو العنصر الأساسي حقًّا والباقي حقًّا في عظمة أي عمل درامي، ويكفي أن نرجع إلى شكسبير لنجد مثالًا مقنعًا، فليس من أحد يدعي أن مسرحياته مدينة بمكانتها الخالدة في الأدب إلى صفة تصميماتها، بل إن المتعة التي تحتفظ بحياتها هي متعة الرجال والنساء الذين فيها.

«وإن السبب في أن دراما ماكبث مأساة عظيمة وليست مجرد مجموعة من مواقف الرعب والفظاعة هو أن لبها ليس الجرائم التي يرتكبها ماكبث، بل هو شخصية ماكبث نفسه، وإن السبب في أن (تاجر البندقية) مهزلة عظيمة وليست مجرد مجموعة من السخافات الصبيانية، هو أن لُبّها ليس الأشياء التي تحدث، بل الناس الذين يحدثونها». وإذا اعتبرنا دراما هاملت بمجرد تصميمها فإننا يجب أن نعدها من بين هذه المآسي الفياضة بالدم، أو روايات الانتقام التي تخاطب الأعصاب القوية في الجمهور الإليزابثي

بما فيها من قوة عنيفة وانفعالات فظيعة. ولكن شكسبير قد صنع من هذه المادة التي لا تبشر بنجاح دراما على أعظم قدر من الإمتاع، وقد صنعها كذلك بواسطة تنمية ما نسميه في لغة عصرنا بالعنصر السيكولوجي، وإن حيوية هذه الدراما لا تعتمد على شيء إلا على هذا العنصر السيكولوجي.

شروط التشخيص

الشرط الأول في التشخيص في الدراما هو كالشرط الأول في تأدية تصميمها ألا وهو الإيجاز. قد يقال في تبرير رواية أطول من اللازم: إن عرض الدافع والتصوير التام للشخصية يستدعي ويبرر تطويلًا وإسهابًا، أما الدرامي فإنه يجب أن يتناول الدافع والشخصية في داخل الفسحة الضيقة لمناظر أقل نسبيًّا، وفي خلال نفس الوقت يجب عليه أن يهتم بتدرج قصته، وأرى من اللازم أن أزيد انتباه القراء إلى هذه النقطة الهامة بالتأكيد في الشرح.

ويكفي أن نمثل لذلك بماكبث، فماكبث نموذج للإيجاز في تناول الوقائع، وأهم من ذلك أنها نموذج للإيجاز في تصوير الشخصية، وشخصية ماكبث وشخصية زوجته من أخلد الشخصيات التي صورها شكسبير، وقد اتفق النقاد على أنه قد أمدهما بالصدق وغرابة الحياة والحيوية، ولكن قد ندهش إذ نجد أن شكسبير لم يقل عنهما في الرواية إلا شيئًا قليلًا، ولم يجعلهما يتكلمان إلا قدرًا صغيرًا من الكلام، ومع ذلك فقد صورهما التصوير الكامل التام الوافي، ولذلك كانا المثل الرائع الأعظم للتركيز في تصوير الشخصية.

فالتركيز على ذلك صفة ضرورية في التشخيص الدرامي، وهو يستدعي لذلك التأكيد البارع الدقيق للصفات التي يجب أن تتضح أشد الاتضاح. وإذن فالحاجة في الدراما أشد منها في الرواية إلى أن يكون لكل كلمة من المحاورة معناها وفائدتها، ويجب أن لا يصور من الشخصية إلا الجوانب الهامة المتعلقة بمجموع القصة والشخصيات الأخرى.

الحياد الشخصي

شرط آخر أشد أهمية في التشخيص الدرامي هو ضرورة الحياد الشخصي، فهو يستطيع أن يختلط بنفسه بحرية برجال ونساء قصته، ويحللهم من الخارج ويصدر أحكامًا عليهم وعلى أفكارهم وعواطفهم؛ أما الدرامي فلا يستطيع أن يفعل هذا، فإنه مرغم

على أن يقف محايدًا، وهذا من المميزات التي يتمتع بها الروائي ولا يتمتع بها الدرامي، وبخاصة حين توجد التعقدات في الشخصية والظلال الدقيقة للدافع والانفعال، فإذا أضفنا إلى هذا ما يتمتع به الروائي من الاستخدام الحر لسعة المكان وسعة الزمان أدركنا أنه يتفوق على الدرامي في ميدان التشخيص، وهذا من الأسباب التي أدت إلى اكتساح الرواية لمقام الدراما في عالم الأدب.

طرق التشخيص

وصلنا الآن إلى الفرق الأساسي بين التشخيص في الدراما والتشخيص في الرواية، ولذلك تنشأ مسألة طرق التشخيص الدرامي، فالدرامي محرم عليه أن يستخدم طريقة الروائي البسيطة في أن يجعل نفسه القائم بمهمة المفسر لرجاله ونسائه، والذي يخبرنا بما نحتاج إلى أن نعرفه عنهم، وإذن فكيف يؤدي الكاتب التمثيلي شخصياته إلينا! وكيف يصور لنا أشخاصه التي يرسمها؟ هو يفعل ذلك في طريقتين فقط بواسطة التصميم، وبواسطة أقوال أشخاصه.

الحركة

التصميم أداة هامة من أدوات التشخيص، ونحن عادة نخطئ فهم قيمته في التشخيص بسبب تعودنا الفصل بين الاثنين، فالحق أن الحركة تحتوي الشخصية وتتضمنها فخلال حركة القصة، وبنوع خاص خلال أزماتها ومواقفها الكبيرة نشعر بالصفات العامة الثقافية والخلقية للأشخاص الذين يشاركون فيها، نعرفهم بما يعملون، كما نعرف الشجرة بثمرتها، ويزداد هذا وضوحًا إذا تذكرنا ما قلنا عن الأهمية المتبادلة بين التصميم والشخصية، وفي الدراما الجيدة، كما في الرواية الجيدة يستقر التصميم في الحقيقة على الشخصية، فهو يتضمن كما قلنا أن عددًا من الناس لهم هذه النفسيات المعينة، وتحت إرغام هذه الدوافع والانفعالات المعينة قد اجتمعوا معًا في ظروف أنشأت تبادلًا من التأثير بينهم، وإذا كان كذلك فتدرج القصة بالضرورة يظهر نفسياتهم ودوافعهم وانفعالاتهم، وهي في الحق القوى الفعلية التي من وراء الحوادث التي تتألف منها القصة، ولذلك قال المستر جونس: «إن القصة والحادثة والموقف يجب أن تكون مظهرًا ثانيًا من مظاهر تدرج الشخصية». وقد كان «ديدرو» له عادة غريبة، هي أن يذهب إلى المسرح

بعد أن يسد أذنيه حتى لا يسمع حديث الممثلين، وبذلك يحكم على القصة الممثلة من مجرد حركتها، ويمكن أن نقوم بنفس التجربة لكي نرى كيفية تصوير الحركة وحدها للأشخاص، وإذ ذاك سنرى أن الصفات العامة للأشخاص لا بد أن نعرفها وندركها إدراكًا صحيحًا لا يتطرق إليه الخطأ من مجرد أعمالهم، أما التفصيلات في هذه الصفات فبالطبع لا نعرفها إلا من المحاورة.

المحاورة

التصميم لا يدل من شخصيات الأشخاص إلى على صفاتها العامة، ثم هو لكي يدل على هذه الصفات العامة دلالة واضحة يجب أن يكون قويًّا بارزًا في تخطيطه وفي حركته التامة، وأن مواقفه النقدية تكون محددة تحديدًا جيدًا بحيث لا يمكن الخطأ في فهم معناها. وكل هذه الشروط تحققها الدراما الإنجليزية الرومانتيكية، أما عن تفاصيل التشخيص، وعرض الدوافع والانفعالات والعواطف في نموها وتعقدها وتضاربها فإننا يجب أن ننتقل من الحركة نفسها إلى المحاورة التي تصاحبها، وهذا يكون ألزم إذا كانت الدراما نفسانية تعنى بتحليل الدوافع الخفية المستترة في أعماق النفس، وهكذا تصبح المحاورة ذيلًا ضروريًّا للحركة، بل تصبح جزءًا داخلًا فيها، فالقصة تتحرك في خلال الكلام وتتضح مرحلة فمرحلة بواسطته، ولكن المهمة الرئيسية للمحاورة في الدراما كما هي في الرواية تتعلق كما قلنا تعلقًا مباشرًا بالتشخيص. فالمحاورة هي الأداة التي يستخدمها الدرامي للشرح والتحليل.

والمحاورة أداة من أدوات التشخيص عن وسيلتين: الأولى الأقوال التي يقولها الشخص عن نفسه في حديثه مع الآخرين، والثانية الملحوظات التي يقولها الآخرون عنه في الدراما.

فأما عن الوسيلة الأولى، فإن أقوال أي شخص في الدراما تقدم شرحًا دائمًا مستمرًّا على سلوكه وشخصيته، وحين يكون هذا الشرح ضروريًّا بنوع خاص فإننا نجد الحركة تتوقف في بعض المناظر وتستمر الأفكار والعواطف والعوامل في سيرها ونموها وتدرجها، وبذلك نجد ما يسمى (الكلام المجرد mere talk) أي الذي لا يحمل حوادث، ولكنه فقط يزيد في عرض الشخصية وتحليلها، ولكن يجب أن نحذر في الحكم على شخصية شخص من أقواله هو فقط، فهو قد يخفي صفاته الحقة ويحاول ادّعاء غيرها.

والمؤلف المسرحي في تصوير شخصيته قد يبدأ بأن يصور منها قليلًا من صفاتها ثم يأخذ يندرج في إكمال تصويرها قليلًا قليلًا حتى تأتي أزمة أو موقف خطير يوضح السر الكامل في حقيقة هذه الشخصية، والمؤلف الماهر قد يبدأ بأن يعرض كل الصفات الأساسية في أشخاصه الرئيسية، وهي الصفات التي يدور حولها التصميم، وهذه في العادة طريقة شكسبير.

هذه الوسيلة المباشرة يعاونها في تصوير شخصية الشخص ما يقوله عنه الآخرون في مواجهته أو بينهم وبين أنفسهم. ولكن في حكمنا على شخصية بما يقوله عنها الآخرون يجب أن نحترس ونتذكر أن ما يقوله عنها شخص آخر إنما يعبر أولًا عن نفس هذا الشخص وعن رأيه في تلك الشخصية وفهمه لها، وهو في ذلك متأثر بحبه لها أو كرهه إياها. وإذن فيجب ألا نأخذ حكمه حجة لا تناقش، بل نفهم قيمته الحقة والسبب الذي أدى إلى أن أصدره، ثم نقابله بما يقوله الآخرون عن نفس الشخصية، ومن كل ذلك نستطيع أن نحصل على ما يعيننا على الفهم الحقيقي لطبيعة هذه الشخصية.

حديث الفرد إلى نفسه

من أهم الوسائل التي يستعين بها المؤلف الدرامي على تصوير نفسية الشخص ما يضعه على لسان هذا الشخص حين يجعله يتكلم إلى نفسه منفردًا، والمؤلف الدرامي يستعين بذلك على التعمق بنا في المنابع الخفية لطبيعة الشخص، وعلى عرض هذه المنابع التي ينشأ عنها السلوك، والتي لا يستطيع أن يظهرها في المحاورة العادية. فإنه قد يكون من اللازم لكي نفهم شخصًا فهمًا تامًّا أن نعرف ما يجول في داخل نفسه من العوامل والأسرار التي لا يعبر عنها ولا يكشفها، وفي سبيل ذلك نجد الدرامي يجعل أشخاصه يتحدثون إلى أنفسهم بصوت عال؛ وهكذا نسمعهم، وحديث الفرد إلى نفسه Soliloquy كان وسيلة شائعة الاستعمال في الدراما الإليزبثية. وشكسبير يستعمله في دراماته كثيرًا، ولكن النقد في أيامنا هذه يعارضه معارضة شديدة ويكره استعماله في الدراما الحديثة، ويرى أن واجب الدرامي تجنبه، ولهذا اختفى حديث الفرد إلى نفسه من الدرامات الكبيرة المعاصرة، وبدلًا من ذلك يبيح النقد المعاصر حيلة يستعيض بها المؤلف عن جعله الشخص يتحدث إلى نفسه، وهي جعله يتحدث إلى صاحب أمين أو صديق مخلص له يصارحه بكل شيء فيكون في الحقيقة كأنه يخاطب نفسه. ولكن النقد يشترط في سبيل ذلك أن يكون لهذا الصديق دوره الحيوي واشتراكه الضروري في القصة التمثيلية.

ولكن يجب ألا نحكم على شكسبير بقواعد النقد المعاصر إذا رأيناه يكثر من استعمال حديث الشخص إلى نفسه، فهي كانت وسيلة مقبولة متبعة في العصر الإليزابثي، وشكسبير يستعملها بنوع خاص في شخصياته المعقدة الصعبة.

التقسيمات الطبيعية للتصميم الدرامي

لا نستطيع أن نمضي قدمًا في دراسة أي دراما إلا بعد معرفة شيء عن المبادئ العامة لتخطيط الدراما.

كل قصة درامية تنشأ من نوع من الصراع، أي اصطدام أفراد متعارضين أو عواطف متعارضة أو أغراض متعارضة، وفي أبسط أنواع القصة وأكثرها شيوعًا يكون هذا الصراع شخصيًّا محضًا، فيكون الاصطدام بين الخير والشر كما هما مجسمان في بطل القصة، ولكن قد يتخذ الصدام أشكالًا أخرى متعددة، فيكون الصراع بين البطل وبين القدر أو الظروف كما في «أوديب الملك». أو بينه وبين القانون أو تقاليد المجتمع كما في «أنتيجون». أو يكون الصدام بين البطل وبين القوى الخارجية المعادية مصاحبًا للصراع الداخلي الذي ينشأ في طبيعة الرجل نفسه، فيكون الرجل في حرب مع نفسه كما في «هملت» و«ماكبث» ونورًا في «بيت اللعبة» ومهما يكن من شيء فإن أساس التمثيلية نوع من الصراع، وبابتداء هذا الصراع يبدأ التصميم الحقيقي، وبانتهائه ينتهي التصميم الحقيقي. ولما كانت المتعة الأساسية للقصة بين هذين الطرفين مكونة من تدرج الصراع وتقلباته، فإن حركة التصميم ستتبع بالضرورة سبيلًا تام التحديد والانضباط، فالتعاقدات الناشئة من الصدام الابتدائي بين القوى المتعارضة تظل تتزايد حتى تصل إلى نقطة يكون فيها التحول النهائي إما هذا الجانب أو ذاك الآخر، وبعد ذلك يكون سير الحوادث متجهًا إلى الانتصار النهائي للخير على الشر أو للشر على الخير وإن تخلل ذلك بعض عقبات ثانوية. وهكذا نستطيع أن نتميز في أي مسرحية ما يسمى (الخط الدرامي dramatic line) ويتكون من:

أولًا: الحادثة أو الحوادث الابتدائية التي ينشأ عنها الصراع.

ثانيًا: حركة النهوض أو النمو أو التعقد وتشمل الجزء من الدراما الذي فيه يستمر الصراع يزداد في الخطورة بينما تظل نتيجته مبهمة.

ثالثًا: نقطة التحول، وفيها يحصل جانب من الجوانب المتعارضة على فوز وتغلب بحيث يضمن النصر النهائي.

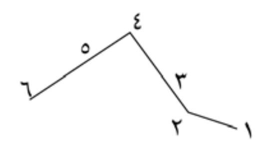
رابعًا: حركة الهبوط أو الحل وتشمل جزء الدراما الذي يتكون من المراحل التي يسير فيها اتجاه الحوادث إلى هذا النصر النهائي.

خامسًا: الخاتمة أو الكارثة، وفيها ينتهي الصراع.

هذا هو التقسيم الطبيعي لتكوين القصة الدرامية أعني إلى أقسام خمسة، ولكن هناك التقسيم الآلي إلى فصول خمسة عادة، وفي هذا التقسيم الآلي تبدأ حركة النهوض أو التعقد في الفصل الأول وتستمر حتى الفصل الثالث، والفصل الثالث يحتوي عادة جنبًا لجنب مع جزء من التعقد على نقطة التحول وبداية حركة الهبوط، ويستمر الهبوط أو الحل في خلال الفصل الرابع والخامس، والتقسيم الطبيعي بما أنه طبيعي فهو مستقل عن كل تقسيم للقصة إلى عدد معين من الفصول. ففي الدراما الحديثة التي تتكون من أربعة فصول، وفي الدراما القصيرة من فصل واحد يظل يوجد هذا الخط الدرامي بكل أقسامه.

ولكن تحليلنا للتكوين الدرامي لا يزال ناقصًا؛ فبرغم أن التصميم الحقيقي للدراما يبدأ بابتداء الصراع فإن هذا الصراع ينشأ عن ظرف معين موجود من الأشياء وعلاقات معينة بين الأشخاص الذين سيصطدمون، ولذا لا بد من وجود هذا الظرف وهؤلاء الأشخاص. ولا بد إذن من شرح هذه العلاقات والظروف وإلا فإننا لن نفهم القصة، ولذلك يوجد قسم آخر من الدراما وهو المقدمة أو العرض، ويشمل الجزء الذي يقود إلى الحادثة الابتدائية ويمهد لها.

وقد تعوّد الكتّاب عن النظرية الدرامية أن يرسموا الخط الدرامي في خط بياني يكون له أشكال مختلفة ويكون عادة هرمي الشكل. فمنها هذا الشكل:



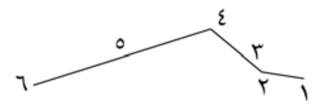
وفي هذا الخط البياني يمثل:

(١) المقدمة أو العرض.

(٢) الحادثة الابتدائية.
(٣) نهوض الحركة إلى نقطة تحولها.
(٤) نقطة التحول.
(٥) الهبوط أو الحل.
(٦) الخاتمة أو الكارثة.

وهذا الرسم البياني لا يمثل إلا الدراما التي فيها تكون نقطة التحول في منتصف التصميم تمامًا، وبذلك تنقسم إلى قسمين متساويين كما في «يوليوس قيصر». وإذن فيجب تغيير هذا الرسم البياني لكي يمثل الحالات التي لا يوجد فيها هذا التوازن التام.

ففي «الملك لير» تبدأ نقطة التحول الحقيقية للتصميم في المنظر الأول، ولذلك يمثل الخط الدرامي لها بهذا الرسم:



وفي عطيل لا تبدأ نقطة التحول إلا في المنظر الأول من الفصل الرابع، ولذلك تمثل الخط الدرامي لها بهذا الخط البياني:



وقد انتشرت عادة استعمال هذا الرسم البياني الهرمي الشكل في دراسة الصنعة الدرامية.

والآن وقد درسنا ما هي التقسيمات الكبرى للقصة الدرامية ننتقل إلى اختيار هذه التقسيمات واحدًا فواحدًا وندرس في كل منها ما يحقق المطالب الرئيسية للعمل الدرامي الجيد.

المقدمة أو العرض Introduction or Exposition

غرض المقدمة أو العرض أن تمكن الناظر من كل المعلومات الضرورية للفهم الصحيح للدراما التي يشهدها، ففي البداية يجد الناظر نفسه أمام عدد من الناس يأمل أن يهتم بعد قليل بأحوالهم، ولكنه لا يعرف عنهم ولا عن حظوظهم الآن شيئًا، ولما كان من الضروري أن يعرف بأقصى سرعة ممكنة من هم وما هم وما هي العلاقات بين بعضهم والبعض قبل أن تبدأ الحركة، فإن المنظر الافتتاحي أو المناظر الافتتاحية في أي دراما يجب أن تكون مشغولة إلى حد كبير بالشرح والعرض. ومن المعروف في النقد المسرحي أن هذه المحاولة من أشق الاختبارات لمهارة المؤلف المسرحي، فمهما كانت قصته سهلة، فإنه سيلاقي في هذا البدء صعوبات شديدة، وتزداد هذه الصعوبات بالطبع بازدياد تعقد موضوعه وعدد أشخاصه، فيكون متحيرًا: بأي شيء يبدأ، فلديه عدد من الناس يعرفهم ويريد تقديمهم إلى النظارة الذين لا يعرفونهم، ومعرفة كل منهم تقتضي معرفة الآخر فبأيهم يبدأ؟

وقد اخترعت وسائل متعددة للتغلب على هذه الصعوبة، وأبعدها عن الطبيعة الدرامية الصحيحة جعل أحد الأشخاص يقوم بمهمة الشارح والمفسر، فيضع الكاتب على لسانه المعلومات اللازمة عن سائر الأشخاص، وأكثر هذه الوسائل فجاجة ما كان يتبعه يوريبيدس وسينيكا من تقديم الدراما بقصيدة منظومة تشرح الأشخاص، وكان المسرح الإليزابثي يستعمل كلامًا تمهيديًّا طويلًا مملًّا في كل دراما، وبعض قصص شكسبير فيها هذا التمهيد الممل أحيانًا على لسان هذا الشخص أو ذاك.

ننتقل من استئثار شخص بالقيام بمهمة المفسر إلى وضع الكاتب لهذا التفسير الضروري في شكل محاورة بين أشخاص مختلفين، ومن السهل جدًّا أن نميز بين ما هو محاورة حقًّا فيها الصفة الدرامية، وما هو حيلة مفضوحة فجة. فكل من شاهد المسرحيات تمثل يعرف هؤلاء الخدم الذين بينما هم منهمكون في تنفيض الغبار عن الأثاث، أو في وضع الفطور على المائدة إذا بهم يتحدثون بصراحة عن أسيادهم! وهو أيضًا يعرف هذا الشخص الذي قد عاد للفور من رحلة طويلة، فهو مشتاق إلى أن يعرف

كل الأخبار المحلية، وبالصدفة يقابله شخص هو صديق قديم له يقدم له ما يرضي فضوله، وهو أيضًا يعرف «السيد الأول» و«السيد الثاني» اللذين يستخدمهما شكسبير حين يكون في عجلة، وفي كل هذه الحالات يكون التصنع واضحًا ومتكلفًا بحيث إننا — ونحن نصغي إلى الكلام — نعرف أننا يجب أن نحصل منه على المعلومات اللازمة لكي نفهم الحوادث القادمة. فإننا نفعل ذلك، ونحن نشعر شعورًا عميقًا بأن كل هذا وضع للاشيء إلا لكي يقدم لنا الأخبار. وإن فن الكاتب المسرحي لا يتجلى في شيء كما يتجلى في قدرته على صياغة عرضه بحيث لا يشعرنا بأي تصنع أو جهد، ولذلك يأخذ العرض الجيد شكل محاورة تبدو في الظروف طبيعية وملائمة، وتدور بين نفس الأشخاص الذين ستهتم بهم مباشرة، وتتصل بابتداء الحركة اتصالًا يجعلها غير متميزة عنها. وفي الافتتاحات الدرامية الجيدة مثل افتتاح «عطيل» تبدأ مهمة الدراما بمجرد ارتفاع الستار، فنجد انتباهنا يجذبه ويستثيره مباشرة مناظر وكلام مليء بالحياة والشخصية، وفي تتبعنا للمناظر والكلام نحصل بدون أن نشعر على ما هو ضروري لمعرفة الموقف الابتدائي فنعرف الحوادث التي قادت إليه. والناس الذين تكون ظروفهم مادة التصميم، ويكون أحيانًا من المستحيل على الدرامي أن يحقق كل الكمال المثالي في هذا القسم من عمله، فلا يخلو عرضه من ظهور بعض الجهد والتعمل مهما كان ماهرًا، وإذن واجبنا أن نتسامح في قبول مثل هذا التكلف لكي نحصل من المقدمة على المعلومات الضرورية، ولكن مع ذلك يجب أن نحتفظ بالنموذج المثالي كقياس نقيس عليه في الحكم.

فالعرض يجب أن يكون واضحًا، وأن يكون مختصرًا إلى أقصى حد تسمح به طبيعة المادة، وأن يكون متصلًا اتصالًا حيويًّا إذا أمكن بالحركات الأولى في التصميم، وأن يكون مخفيًّا بمهارة بحيث لا يشعر به الناظر، وإن كان التحليل الدقيق لا بد أن يكشفه.

المحادثة الابتدائية Initial Incident

في رسمنا البياني للتصميم جعلنا العرض قسمًا مستقلًّا عن الحركة، وإن كان ممهدًا لها، ولكن الحق أن التصميم يبدأ قبل أن ينتهي العرض. ففي موضع ما من الجزء المبكر في الدراما في المنظر الأول مثلًا، أو قبل انتهاء الفصل الأول على كل حال، سنجد منبع الحركة في حادثة أو حوادث تسبب ميلاد الصراع الذي تتكون منه الدراما، ولذا تسمى الحادثة الابتدائية، وقد تسمى بالقوة المثيرة exciting force. وليس من الضروري أن تجعل الحادثة الابتدائية بحيث تشعر بها شعورًا بارزًا، وإن كانت عادة شكسبير أن

يجعل نقطة ابتداء الصراع بارزة، وليس من الضروري أن تكون الحادثة حادثة حقًّا، فقد تكون حالة ذهنية ما لأحد الأشخاص.

وبعض المسرحيات تنشأ من اجتماع حادثتين ابتدائيتين لا حادثة واحدة، وفي الدرامات التي تتكون من أكثر من قصة يكون لكل قصة حادثتها الابتدائية.

حركة النهوض Rising action

بالحادثة الابتدائية ندخل في المهمة الحقة للدراما، ويكون القسم الأول منها متكونًا من تعقد الحركة أو نهوضًا إلى نقطة تحولها، وهنا تتميز مهارة المؤلف بمقدار ما يجعل هذا النهوض واضحًا ومنطقيًّا، فما دام الناظر قد عرف الأشخاص وظروفهم فمن اللازم أن تبدو كل حادثة أمامه ناشئًا نشوءًا طبيعيًّا عما تقدمها. في اتجاه الحركة كلها يجب ألا تطمس التفاصيل غير الهامة ما هو ضروري مهما تكن التفاصيل شائقة في حد ذاته، ويجب أن يعرض تأثير العوامل عرضًا بارزًا واضحًا بحيث يكفي لأن يشرح ما يقال وما يعمل. ويجب أن يحتفظ بالعلاقات الصحيحة بين الأشخاص والحركة، ثم يجب أن يشغل كل منظر مكانًا محددًا من تطور المجموع الدرامي، إما بأن يظهر مرحلة جديدة في تدرج التصميم، أو بأن يزيد في معرفتنا بالأشخاص، أو بكلا العملين معًا.

ثم من الجوانب التي ندرسها في عمل المؤلف الدرامي ناحية الصنعة في معالجته لمادته، فيجب أن يكون جهد الدرامي مبذولًا في أن يخفي كل أثر للجهد والتصنع والتكلف في صياغته لدرامته، بحيث تبدو أمامنا هذه الصياغة طبيعية لا تعمل فيها.

وكل هذه الشروط يجب أن تتوفر لا في المرحلة الأولى من الحركة الدرامية فحسب، بل في التصميم كله، ولكن هناك شرطًا يجب أن يتوفر في حركة النهوض خاصة، ففي خلال حركة النهوض يجب أن تذكر كل عناصر الصراع التي ستبرز في نقطة التحول باعتبارها العوامل الرئيسية التي ستحدث الخاتمة. فإذا كان الصراع بين أشخاص فإن القسم الأول من الدراما يجب أن يعرفنا بكل الأشخاص الذين سيوجدون في القسم الثاني، وإذا كان الصراع محصورًا في ذهن البطل فإن سلوكه الذي سيقوده إلى سعادته أو شقائه يجب أن يشرح بعرض الصفات التي ستتغلب عليه، وخلاصة هذا أن أسس الحركة التالية يجب أن تكون قد وضعت في الابتداء، فمن الخطأ المحض أن يقذفنا المؤلف بعامل جديد بدون تحذير أو تمهيد، كأن يقدم إلينا شخصًا جديدًا، أو أن يقدم دوافع وعوامل لم يسبق له أن أشار إليها أي إشارة، فكل هذا فقر في الفن.

نقطة التحول Turning Point or Crisis

لما كان تفاعل القوى المتعارضة لا بد أن ينتهي بتغلب جانب منها فإن كل قصة درامية لا بد أن تصل عاجلًا أو آجلًا إلى مرحلة في تدرجها يبدأ فيها الميزان يميل إلى إحدى الناحيتين، وذلك ما نسميه نقطة التحول في الحركة، والقانون الأكبر في نقطة التحول أنها تكون النتيجة الطبيعية المنطقية لكل ما حدث من قبل، بحيث نستطيع أن نشرحها شرحًا تامًّا بالرجوع إلى الأشخاص وظروف الأشياء التي وجدت، وهكذا لا بد أن يكون نشوء الحادثة التي ستوجه الحركة إلى خاتمتها من الحركة نفسها، ويجب ألا تكون حادثة صدفة تقحم إقحامًا على التصميم من الخارج، فإذا توفر لنقطة التحول هذا الشرط أمكن معالجتها بصور مختلفة باختلاف الظروف.

وقد كان عادة المؤلفين الدراميين القدماء من الإنجليز أن يضعوا نقطة التحول حوالي منتصف الدراما، أما في الدرامات المعاصرة فيجتهد المؤلفون في أن يؤخروا نقطة التحول إلى أقصى حد ممكن.

حركة الهبوط أو الحل Falling action or Denouement

إذا مضت نقطة التحول دخلنا في القسم الذي يأخذ فيه الصراع يقترب من الخاتمة، وطبيعة هذا الحل تختلف باختلاف خاتمة الدراما، أهي ستكون مفرحة أم محزنة؟ ففي المسرحية الهزلية تكون حركة الهبوط عبارة عن انسحاب العوائق بالتدريج وزوال الصعوبات وسوء التفاهم، فيصطلح البطل والبطلة ويتفاهمان، ويتزوجان، أما في المأساة فعلى العكس من ذلك تكون حركة الهبوط قائمة على زوال العناصر التي ظلت حتى الآن تحول دون انتصار الشر، وبذلك يسترد الشر حريته الكاملة في العمل. وعلى كل حال فإن ما يبقى بعد نقطة التحول هو استمرار الاتجاه الجديد الذي نشأ منها، وبذلك نكون قد بدأنا نعرف مصير القصة ونتيجتها، فيختلف نوع استمتاعنا بمشاهدة القصة، فحتى الآن كنا نشاهد التصميم ونحن في شك وحيرة لا نعرف ماذا ستكون النتيجة، أما الآن فقد زال الشك ووثقنا من المصير، فيكون استمتاعنا بمشاهدة التمثيل ناشئًا عن عطفنا على الأشخاص عطفًا يجعلنا نتتبع قصتهم حتى انتهائها، ويكون كذلك ناشئًا عن تشوقنا إلى مشاهدة مهارة المؤلف في معالجة الحوادث بحيث تحقق النتيجة التي عرفناها قبل حدوثها.

وهكذا تتضح الصعوبة الخاصة في الحل، فتكون المشكلة أمام المؤلف هي: كيف يحتفظ بتشوق المشاهدين بعد أن عرفوا المصير الذي بدأت القصة تتجه إليه. ومن هنا نعرف العلة في أن المؤلفين المعاصرين يجتهدون دائمًا في أن يمدوا حركة الصعود ويؤخروا حركة الهبوط إلى أقصى حد ممكن في استطاعتهم، ومن الوسائل التي يتبعها المؤلفون ليضمنوا الاحتفاظ بتشوق النظارة في القسم الثاني من الدراما أن يؤخروا الخاتمة بأن يقدموا حوادث تعوق تقدم حركة الهبوط فتعمل على إثارة الشك الوقتي وعدم اليقين من المصير، وفي المهزلة يتحقق هذا باستخدام عوائق غير متوقعة تعوق المجرى السعيد للأشياء. وفي المأساة يتحقق بالإيماء إلى طرق يمكن البطل والبطلة أن ينجوا بها من المصير الذي ينتظرهما.

الخاتمة أو الكارثة Conclusion or catastrophe

الآن نصل إلى المرحلة الأخيرة للتصميم، وفيها ينتهي الصراع الدرامي إلى نتيجة يشعر معها الذهن بالانتهاء والتمام، ولكن في المسرحيات المعاصرة وفي الروايات المعاصرة نجد خاتمة ليست في الحقيقة خاتمة، بحيث لا نشعر معها بالتمام والانتهاء، ودعاة الواقعية المحضة يؤيدون نظريتهم هذه بأن الدراما والرواية يجب أن تكونا مخلصتين للحياة، وليس في الحياة مثل هذه النهاية، فكل موقف يتضمن في ذاته نواة عوامل جديدة، وهذه النظرة صحيحة من حيث إن الحياة ليس فيها خاتمة، ولكن يرد عليها بأنه وإن كانت الحياة حقًّا ليس فيها نهاية إلا أن أي مجموعة من الحوادث تختار للمعالجة الدرامية يجب أن تؤدي من بداية حقة إلى نهاية محددة وإن تكن نهاية وقتية، فإن الخيال يعتبر هذه المجموعة من الحوادث كأنها كائن مستقل في وجوده. وإذن فلا بد أن تكون له نهاية، والخلاصة أنه وإن تكن الحياة خالية من النهاية وكان كل شيء فيها يقود إلى شيء تالٍ له، فإن الفن بما له من حق الاختيار والترتيب له الحق في أن يضع خاتمة لعمله، ومهما يكن من شيء، فهذا جدل نظري فقط، فإننا جميعًا إذ نشهد قصة مسرحية مشاهدة عملية لا نكون واهمين إذا قمنا ونحن نشعر بأن حلقات هذه القصة لم تتم.

ويتميز النوعان الرئيسيان للدراما، وهما المأساة tragedy والمهزلة comedy بطبيعة خاتمتها، فالمأساة خاتمتها محزنة، والمهزلة خاتمتها مفرحة، ولكن قد يمزج الختام المحزن للمأساة بما يلطف من حزنه، فمقتل روميو وجولييت يخفف وقعه الأليم معرفتنا بأن موت الحبيبين سبب انتهاء العداوة العنيفة الدموية بين أسرتيهما، وعلى العكس

من ذلك قد يمزج الختام السعيد المفرح للمهزلة بما يجعلنا في شك من تمام السعادة لأحد الأشخاص، ومثال ذلك أننا نتساءل في ختام دراما much ado هل ستكون الفتاة هيرو Hero سعيدة في زواجها بــ Claudio، وهل سيكون بنديك وبيتريس سعيدين في زواجهما على اختلاف طبائعهما.

الخاتمة

وما قلناه عن نقطة التحول نقوله عن الخاتمة، فيجب أن تكون الخاتمة النتيجة المنطقية الطبيعية للقوى التي كانت تعمل في الحركة كلها، ولذلك تكون خاطئة كل خاتمة لا تنشأ من الأشخاص والحركة، بل تكون صدفة مقحمة من الخارج، كحادثة فجائية لأحد الأشخاص، أو دخول شخص جديد غير منتظر، أو تغير فجائي في سلوك شخص ما وتبدل في أخلاقه. والوسيلة الأخيرة أكثر الوسائل شيوعًا في إحداث خاتمة صناعية للدراما، وللرد عليها نعيد ما قلناه في دراستنا للرواية من وجوب استمرار الشخصية وثباتها.

ولكن من اللازم أن نقول إنه في الدرامات الحفيفة التي تتناول الجوانب الخفيفة من الحياة لا يكون من العدل الإصرار على وجوب اجتماع كل الشروط المتقدمة، فالدرامي إذا ألف مهزلة جاز له أن يستمتع بحقوق في استخدام الصدف لا يستمتع بها إذا كان يؤلف مأساة، وإذن فمن الواجب التسامح مع المؤلف الهزلي في منطقية حوادثه ونتائجه.

بعض الاعتبارات العامة

يجب أن نذكر القارئ ببعض الأشياء في اختتامنا لهذه الدراسة الموجزة للتقسيمات الطبيعية للتصميم الدرامي. فأولًا هذا التحليل يجب ألا يكون قاسيًا شديد الضيق والتحديد، بل في دراستنا لأي دراما يجب ألا ننتظر أننا سنجد النقط المختلفة في الخط الدرامي بارزة واضحة بحيث نراها بسهولة، وثانيًا هناك أنواع من الدرامات لا تنطبق تمام الانطباق على هذا الخط الدرامي للتخطيط، ففي كثير من المهازل المشتملة على الدسائس والحيل يكون البطل في محاولة دائمة للتغلب على المصاعب، كلما تغلب على عقبة جاءت عقبة جديدة أخرى، ولذلك يكون الرسم البياني لهذه المهازل مكونًا من خط دائم التعرج والارتفاع والانخفاض وليس من خط هرمي الشكل. ثم إن بعض

الكتاب الدراميين المعاصرين يأنفون من أن يجعلوا دراساتهم تتخذ أي قالب محدد، بل يقولون: إنهم يتبعون الطبيعة، فلا يلتزمون قيودًا في تكوين قصتهم وتقسيم تصميمها إلى المراحل التي عرفناها.

وهكذا يجب ألا نكون في تحليلنا لأية دراما متبعين لقواعد آلية جامدة.

بعض ميزات التخطيط الدرامي

الآن ندرس بعض الظواهر البارزة في التخطيط الدرامي، ويحتل المكان الأول بينها المشابهة والمعارضة.

المشابهة Parallelism

المشابهة عنصر مألوف في تكوين التصميم، وخاصة في عمل مضاعفة العوامل، إذ يتضاعف تأثير الدراما إذا كانت الفكرة الرئيسية لقسم منها تعود إلى الظهور في قسم آخر، وهكذا كل من القسمين يوضح الآخر ويقويه، وكان شكسبير يكثر من هذا التكرار، وهو أحيانًا يعمل ذلك لمجرد زيادة تعقيد المتعة الدرامية لقصته، فكوميديا الأخطاء مثلًا قد استعار قصتها من بلوتوس وهي تدور حول أخوين توأمين متشابهين، فأضاف إلى ذلك من عنده عبدين توأمين متشابهين لا يمكن أيضًا تمييزهما يمتلكهما هذان الأخوان. ولكن في أحيان أخرى لا يكون التكرار لمجرد تعقيد الحوادث وتقوية التأثير التمثيلي، بل يكون لضم موادها المتفرقة في مجموعة واحدة منظمة، ففي muchado يستعير شكسبير قصة عن حبيبين يراد التفريق بينهما بحيلة شريرة، فيرى من الضروري أن يجمع بين هذه وبين قصة ثانوية فيخترع قصة فيها أيضًا حبيبان يراد الجمع بينهما بحيلة مضحكة، ففكرة الاحتيال للشر في قصة، وللخير في الأخرى تستخدم هكذا لضم قصتين إذا لم تضما هكذا ظل بينهما تعارض حاد، ولكن أغرب مثال للمشابهة في شكسبير هي تلك التي توجد في (الملك لير) التي تحتوي على تصميمين يتفقان في كل التفاصيل تقريبًا.

وفي كل هذه الحالات من المشابهة التي نجد فيها أجزاء متنوعة تدور حول فكرة واحدة يكون تكرار العامل سببًا في تحقيق الترابط الحقيقي بين الأقسام المختلفة في المسرحية، وهكذا يتحقق نوع من الوحدة الأخلاقية.

وأحيانًا تستخدم المشابهة لغرض الإضحاك والسخرية، وقد كان هذا من ميزات الدراما الإسبانية في القرن الثامن عشر.

المعارضة contrast

المعارضة أكثر أهمية من المشابهة في التخطيط الدرامي، وعنصر المعارضة ينتمي إلى الحاجة الضرورية لنفس مادة القصة الدرامية، إذ القصة الدرامية يجب أن تقوم على نوع من الصراع، أي أن تحتوي على أشخاص متعارضين أو عواطف متباينة، أو أغراض متضادة، ولكن المعارضة تتخذ أشكالًا مختلفة كثيرة جدًّا وتستعمل بطرق كثيرة جدًّا، فهناك عنصر المعارضة في التصميم وهذا واضح، فالتصميم يدور حول معارضة بين الخير والشر، بين الجوانب المحبوبة والجوانب غير المحبوبة من الحركة، وبنوع خاص بين الأشخاص ومجموعات الأشخاص الذين تتجلى فيهم هذه الجوانب المختلفة، ومن أهم أشكال المعارضة في التصميم المعارضة بين حركة الصعود للحوادث، وبين المراحل الأخيرة لحركة الهبوط والحل.

فالدراما قد تبدأ سعيدة وتنتهي حزينة، أو تبدأ بالصراع وتنتهي بالنجاح، وفي كل حال يبرز الاختلاف في النغمة والروح بين الجزء الأول والجزء الأخير. وهذا يتجلى بأوضح صورة في المأساة، فلكي يزيد كاتب المأساة قوة تأثيرها يفتتحها أولًا بسعادة وسرور وهناء، فإذا تلا ذلك المصائب والكوارث والشقاء كانت أشد تأثيرًا في النفس بسبب مجيئها عقب ما سبقها من حالة معارضة.

ومن أنواع المعارضة أيضًا ما يوجد في الدراما التي نصفها مأساة ونصفها مهزلة، إذ تتكون هذه الدراما من تصميم رئيسي محزن، ومن تصميم ثانوي مضحك فتتراوح الدراما بين النوعين، وتتعاقب مناظرها المحزنة والمضحكة في معارضة عظيمة التأثير، ثم تنتهي بانتصار الجانب المضحك عادة.

إلا أننا يجب أن نحترس في استخدام عنصر المعارضة، إذ يجب ألا نكثر من استخدامه إلى حد زائد فنكون بذلك قد أسأنا استعماله وأفقدناه ميزانه، ويمكن وضع قاعدة عامة هي: إذا شعرنا بأن المعارضة متكلفة وآلية ومتصنعة، والجهد فيها بارز، فإنها يجب أن ترفض.

كل ما سبق هو أنواع المعارضة في التصميم، ولكن أهم منها المعارضة في التشخيص وهذه تشمل الصراع الداخلي بين العواطف المتباينة والأغراض المتضادة في فرد واحد

متعقد الشخصية، ومتعارض الطبيعة، أو بين أفراد متعددين متضادي الشخصية في الدراما الواحدة. فنجد الدرامي قد جمع بين شخصيات شديدة التفاوت والاختلاف في أمزجتها وطبائعها وميولها ونفسياتها وأغراضها. وقد كان شكسبير يكثر من استعمال المعارضة بين الأشخاص إكثارًا عظيمًا، بل هو قلّ أن يجمع بين شخصين إلا ويعقد بينهما نوعًا من التفاوت والاختلاف والتضاد. وهو لم يكن ليجمع بين أشخاص مسرحية واحدة عبثًا، بل كان يراعي دائمًا أن يوجد بين أفرادهم وبين مجموعاتهم هذه المعارضة، وقد كان بارعًا جدًّا في عقد الصلة بين شخصين شديدي التعارض، كما عقدها بين روميو وجولييت، وبيتريس وبينديك، وبين البرنس هال وهوبستر، وبين ماكبث وزوجته، وبين عطيل وباجو.

وهنا أيضًا نحذر من إساءة استخدام عنصر المعارضة، فلكي يكون توازن الأشخاص فنيًّا مقبولًا يجب ألا يدعنا نشعر بأنه غير طبيعي، وهكذا كان شكسبير مخطئًا في عقد هذه المعارضة الآلية المتكلفة بين هرميا وهيلينا في (حلم منتصف ليلة صيف).

السخرية الدرامية Dramatic Irony

من عناصر التخطيط الدرامي أيضًا عنصر السخرية والتهكم والاستهزاء، وهو قائم على المعارضة، المعارضة بين جانبين للشيء الواحد، سواء أظهرت هذه المعارضة في الحال أم لم تظهر إلا فيما بعد، وفي النقد تستعمل كلمة السخرية للتعبير عن التأثير الذي يتركه الاختلاف البارز الهام حول ما يعمل وما يقال على المسرح بين الأشخاص أنفسهم من جانب، وبين النظارة من جانب آخر، وينشأ هذا الاختلاف حينما يعمل الأشخاص، أو يتكلمون وهم يجهلون حقائق هامة يعرفها النظارة، والسخرية إما أن تنشأ عن تعارض المواقف والأعمال، أو عن تعارض الكلام والأقوال، فمثال سخرية المواقف نجده في (هنري الخامس) لشكسبير في الفصل الذي تنكشف فيه المؤامرة ضد الملك، فبينما المتآمرون يعتقدون تمامًا أن مؤامرتهم سرية نعرف نحن أن الملك نفسه يراقب مؤامرتهم، ومعرفتنا لهذه الحقيقة هي التي تعتلي متعة عظيمة لكل التفاصيل التي بها يفضح هؤلاء المذنبون أنفسهم ويتحركون عميًا نحو المصير الذي توقعناه لهم منذ البدء. ومثال هذا النوع من السخرية أيضًا حين نعلم أن الشخص على هوة كارثة عاجلة ستحطمه، ولكنه هو نفسه جاهل بها، ولذلك يظل يتكلم بعظمة وكبرياء وغطرسة وثقة، وفي كل هذه الحالات ينشأ عنصر السخرية من معرفتنا لحقيقة الموقف وجهل الشخص لها.

والنوع الآخر من السخرية هو سخرية الأقوال، وينشأ لا من معارضة المواقف والأعمال، بل عن معارضة في الكلام الذي يقال، وذلك حين يقول شخص ما كلامًا يؤدي معنى أوليًّا هو الذي يقصده هذا الشخص، ولكن له أيضًا معنى آخر وراء الأول قد يجهله الشخص المتكلم نفسه ونفهمه نحن، وذلك حين يقصد الأشخاص إلى معان ولكنهم دون أن يشعروا يعبرون أيضًا عن حقائق أخرى نعرفها نحن النظارة، ولكنهم لم يعرفوها بعد.

في كل الحالات السابقة تنشأ السخرية من تعارض وجهة نظر الأشخاص على المسرح ووجهة نظر النظارة الذين يشهدون التمثيل، والنظارة يفهمون هذه السخرية في نفس وقت حدوثها، ولكن قد يؤجل كشف المعارضة فيكون لدى النظارة مجرد شك في أن للكلمة معنى مزدوجًا فلا تعرف المعنى الحقيقي الأهم إلا فيما بعد.

الإخفاء والإدهاش Conceaiment and Surprise

العبارة الأخيرة تذكرنا بمشكلة عظيمة الأهمية، وهي القيمة الفنية للإخفاء والإدهاش كعنصرين في الاحتفاظ بالتشويق، فالدرامي في بناء تصميمه مخير بين طريقتين اثنتين، فهو: إما أن يخفي عن النظارة الحقائق الضرورية المتعلقة بالأشخاص أو الدوافع أو الحوادث فتظل رغم دخولها في الحركة عوامل مختفية مجهولة لا تعرف وجودها إلا بنتائجها. فإذا انضمت لنا هذه الحقائق المجهولة فهمنا أسباب ما حدث وكان لذلك تأثير عظيم علينا، أو أن الدرامي على ضد ذلك يخبر النظارة منذ البدء بطبيعة القوة الرئيسية التي يحتويها تصميمه، وحينئذ يعتمد على المتعة التي سوف يتتبعون بها الفعل ورد الفعل الذي تحدثه هذه القوى للوصول إلى نتيجة معينة، ولكل من هاتين الطريقتين مزاياها ومنافعها وأحوالها الخاصة، ولكن نقول بلا تردد: إن الطريقة الثانية أبرع وأسمى من الطريقة الأولى، وذلك لأن خلق الاستثارة والاحتفاظ بالتشويق بواسطة الغموض والسر والغرابة وعدم التوقع هو عمل وإن يكن مشروعًا فهو ينتمي إلى الأكثر إلى النوع البدائي من الرواية والدراما، ولذلك فهو غالبًا ينتمي إلى المراحل البدائية الساذجة من الفن، والتشويق الذي يقدمه هو تشويق طفولي صبياني بسيط، أما التشويق الذي تقدمه الطريقة الأخرى فهو تشويق لا يقل حدة عن الأول ويزيد عنه في أنه أرقى وأكثر صلة بالعقل والذكاء، وذلك حين يخبر الدرامي السامعين منذ البدء بالحقيقة ولا يخفيها عنهم، فيجعلهم يتتبعون العالم الباطني للعواطف والانفعالات وتدرج الحوادث

في القصة ولا يجعل همهم محصورًا في استكشاف السر المختفي، وكل دارس لصنعة شكسبير يدرك للفور أن شكسبير وإن كان يعمد أحيانًا إلى طريقة الإخفاء والإدهاش إلا أنه لا يلجأ إليها إلا نادرًا جدًّا، ولكنه في الأغلبية الساحقة من الحالات يخبرنا منذ البدء بحقيقة الشخص.

أهو ذكر أم أنثى متنكرة في زي ذكر، أهو كما يعتقد الناس فيه وكما يعتقد هو في نفسه أم هو على العكس، ويخبرنا بحقيقة الدوافع والمواقف ويطلعنا على كل الأسرار منذ البداية، ثم يعتمد في إثارة تشويقنا على ذكائنا في تتبع تدرج الظروف التي تؤدي أخيرًا إلى كشف هذه الحقائق للأشخاص أنفسهم، وبذلك نتفرغ إلى دراسة النفس الباطنة للأشخاص، وتتبع تصرفاتهم وتعليلها بنفسياتهم التي عرفناها.

أنواع الدراما

اتخذت الدراما أنواعًا مختلفة في العصور المختلفة، والأمم المختلفة تحت تأثير اختلاف ظروف الصنعة وأغراض الفن والمثل العليا، والنقاد والمؤرخون يقسمون الدراما إلى نوعين: الدراما الكلاسيكية، والدراما الرومانتيكية، ولكن هذا التقسيم غير كاف، فالنوع الكلاسيكي من الدراما يجب أن يقسم بدوره إلى الكلاسيكي القديم، أو الكلاسيكي الحقيقي، وإلى النيوكلاسيكي، ثم يجب أن نفسح مكانًا جديدًا لدراما عصرنا الحاضر.

الدراما الإغريقية

يجب أن تبدأ كل دراسة منظمة للدراما بدراسة الدراما اليونانية. وقد كان المعتقد أنها نشأت من الاحتفالات القروية التي كانت تقام في أثينا القديمة تعظيمًا لديونسيوس إله الطبيعة، ولكن أحد الباحثين في العصر الحديث قد عارض أخيرًا هذه الفكرة، وأثبت أن سبب نشوئها ليس عبادة ديونسيوس Dionysus بل تقديس الأجداد وتعظيم الموتى. وكانت الدراما الإغريقية نوعين: مأساة ومهزلة، فالمهزلة الإغريقية في أثينا اجتازت ثلاث مراحل: المهزلة القديمة وهي مهزلة الهجاء السياسي والشخصي، والمهزلة الوسطى وفيها أخذت المهزلة تنتقل إلى الحياة والعادات الاجتماعية، والمهزلة الحديثة، وفيها تم هذا الانتقال. وقد فقدنا جميع المهازل الأثينية ما عدا إحدى عشرة دراما لكاتب واحد هو أرسطوفانيس أعظم كتاب المهزلة القديمة.

أما المهزلة الوسطى والمهزلة الحديثة فقد ضاعت جميع نماذجها، ونحن لا نعرفهما إلا من المسرحيات التي كتبها الرومان تقليدًا للنماذج اليونانية. أما من حيث المأساة فإننا لحسن الحظ قد وصلنا مجموعة أكبر وأعظم مكونة من اثنتين وثلاثين دراما للكتاب الثلاثة العظام: أشيلوس Aeschylus وسوفوكلس Sophocies و يوربيدس Ewripides.

وقد قلنا شيئًا عن الميزات البارزة للمأساة الإغريقية فيما سبق، والآن نقول شيئًا أكثر عن مسألة عظيمة الأهمية، وهي الكورس the Chorus وقد قلنا: إنه ليس أغرب على القارئ الحديث من ظاهرة الكورس في الدراما الأثينية، فهو إذا درس المأساة الإغريقية، أدهشه أن كل دراما تحتوي على كورس، أو مجموعة من الرجال يتحدثون ويغنون ويرقصون معًا كأنهم جميعًا فرد واحد، ويعترضون سير المحاورة وتقدم الحركة بأغانيهم وتدخلهم. وهذه الظاهرة تبدو لنا غريبة جدًّا وبعيدة عن الطبيعة الدرامية، حتى إننا نتساءل عن سبب وجودها في المأساة الإغريقية. والجواب هو أن سبب وجودها في المأساة اليونانية هو أنها كانت الأصل الذي تطورت منه هذه المأساة. إذ أصل المأساة الإغريقية هو الأغاني والرقصات التي كان الأثينيون يقومون بها في احتفالاتهم لعبادة ديونسيوس Dionysus أو لتقديس أجدادهم وموتاهم، ثم بعد ذلك تطورت هذه الأغاني والرقصات ونشأ عنها بالتدريج المأساة وظلت في مراحلها الأولى تحتوي على جزء عظيم من هذه الأغاني والرقصات ممثلة في ما تحتوي عليه كل دراما من الكورس، ولكنها أخذت منذ البداية تميل إلى التخلص من هذا العنصر والتحرر منه. فبينما الكورس يشغل في درامات أشيلوس — وهو البادئ الحقيقي للمأساة — نحو نصف المأساة إذا به في يوريبيدس لا يشغل إلا من ربعها إلى تسعها. وليس هذا هو كل شيء، بل إن الكورس أيضًا بعد أن كان متصلًا بنفس الحركة في المأساة اتصالًا شديدًا منظمًا في أشيلوس ثم في سوفوكلس أخذ يفقد اتصاله بالمأساة ولا يصبح إلا مجرد وقفات موسيقية في خلال الدراما بها إشارة هامة إلى محتويات الدراما.

وقد كان للكورس في الدراما الإغريقية عمل فني رائع، إذ كان عبارة عن وقفات غنائية موسيقية تعبر عن العواطف التي تثيرها الحركة وعن التأملات الخلقية التي تستثيرها حوادث المأساة في نفس السامع. قال ماتيو أرنولد: «كانت وظيفة الكورس في كل مرحلة من مراحل الحركة جمع وتركيز الانفعالات التي تثيرها الحركة في هذه المرحلة في ذهن السامع والمفكر، وكانت وظيفته في ختام المأساة تركيز مغزى القصة بعد أن عرف مصيرها. فكأن الكورس يضاعف عاطفة السامع ويزيدها عمقًا بتذكيره

بما حدث سابقًا وبتعريفه بما سيحدث فيما بعد، وعلى ذلك كان التأثير العظيم للكورس في المأساة الإغريقية هو أن يجمع العواطف التي تستثار في السامع برؤيته ما يحدث على المسرح، وأن يجعل هذه العواطف منسجمة، وأن يزيدها عمقًا».

الدراما اللاتينية

في تتبع الدراسة المنظمة لسير التاريخ الدرامي تنتقل من اليونان إلى الرومان الذين حين بدءوا نهضتهم الأدبية بتأثير الدوافع الهيلينية، بدءوا يصوغون المهازل والمآسي على نفس القوالب التي صنعها اليونان. وقد فني معظم الأدب الدرامي اللاتيني، ولكن بقي منه من المهازل عشرون دراما لبلوتس Plautus، وست لتيرنس Terence، وبقي لدينا من المآسي عشر منسوبة إلى سينيكا Seneca.

ولكل من المهازل والمآسي أهمية تاريخية عظيمة: فالمهازل عظيمة الأهمية التاريخية لأنها بتقليدها للمهزلة الأثينية الحديثة أمدتنا بمعلوماتنا عنها بعد أن ضاعت هذه الأولى، وأيضًا لأن لها تأثيرًا على الدراما الحديثة والمآسي عظيمة القيمة التاريخية لأنها كانت هي النماذج التي قلدها الدراميون النيوكلاسيكيون في القرنين السادس عشر والسابع عشر إذ لم يقلد هؤلاء النيوكلاسيكيون المآسي الإغريقية الأصلية نفسها، بل قلدوا تقليدها اللاتيني.

البداية المبكرة للدراما الحديثة

نشأت الدراما الحديثة من أصل ديني كالدراما الإغريقية، فنشأت في الاحتفالات الدينية التي كان يقيمها أهالي العصور الوسطى لخدمة العبادة في الكنيسة. ثم أخذت تتطور هذه الدراما الكنسية إلى دراما دينية تامة النمو وعظيمة الانتشار وهي المسماة the mystery أو the Plymorality miracle وكان موضوعها مستمدًّا مباشرة من الإنجيل، ولكنه ممتزج بسير القديسين والأقاصيص عنهم، وبعد ذلك نشأ نوع آخر من الدراما وازدهر، ويسمى the morality أو allegorical. وقد كان تعبيرًا عن الفلسفة التعليمية للقرون الوسطى وعن الآراء العلمية والنظرية الجديدة لعصر من عصور التناقض الشديد، وكل هذه كانت مجرد بدايات. أما الابتداء الحقيقي للمهزلة والمأساة الحديثتين فإنه مرتبط ارتباطًا شديدًا في عصر النهضة Renaisseance بالظاهرة التي نسميها

الإحياء الكلاسيكي، إذ اندفع الناس في حماسة وتشوق إلى كل شيء يتعلق بالعالم الذي كشفوه حديثًا عن الحضارة القديمة فالتمسوا في هذا العالم وحيهم وأمثلتهم في الدراما وكل الصور الأدبية الأخرى، فكان منشأ المهزلة في إنجلترا متأثرًا أشد التأثر بدراسة بلوتوس وتيرينس، ولكنها في إنجلترا امتزجت أيضًا بالعناصر الوطنية والمحلية الإنجليزية، أما المأساة فعلى العكس كانت في البداية تقليدًا للمأساة الكلاسيكية.

وقد كان تأثر المأساة الجديدة بدرامات سينيكا وليس بالمآسي الإغريقية نفسها، فقلدوا الدراما السينيكية في خطبها الطويلة المنمقة المزينة بفنون البلاغة والتي تحل محل المحاورة الدرامية، فكانت الدراما الإيطالية والفرنسية والإنجليزية على هذا المنوال. ولكن الطليان والفرنسيين قلدوا الدراما الكلاسيكية تقليدًا شديدًا وظلوا على تقليدهم دهرًا طويلًا. أما الإنجليز فإنهم بعد عدة محاولات في تقليد الدراما الكلاسيكية أهملوا سينيكا وأهملوا النيوكلاسيسزم وبدءوا نوعًا جديدًا مستقلًّا من الدراما وهو الدراما الرومانتيكية. وفي نفس الوقت نشأت هذه الدراما الرومانتيكية في بلاد أخرى هي إسبانيا القرن الرابع عشر، وتتمثل نماذجها في الكاتبين العظيمين لوب دي فيجا Lops de Vegs و كالديرون Calderon، وقد كان لهذه الدراما الإسبانية تأثير على الدراما الإيطالية والفرنسية من جانب والإنجليزية من جانب آخر، ولكنها كانت ضئيلة القيمة الأدبية لأنها تعني بالتصميم فقط فتفيض بالمواقف والمشاكل المعقدة والغرائب والمفاجآت والدسائس ولا تعني بالتشخيص أو التحليل النفساني.

مقارنة بين الدرامتين النيوكلاسيكية والرومانتيكية

الآن قارن بين النوعين العظيمين من الدراما الحديثة وهما: الدراما النيوكلاسيكية والدراما الرومانتيكية. والدراما الرومانتيكية تتمثل في درامات الكتاب الإليزابثيين والاستيوارتيين وعلى رأسهم شكسبير، ثم في الدرامات الألمانية المتأخرة لسنج وجوت وشيلر، والدراما الفرنسية لدومامن وفكتور هوجر ومعاصريهما. وأما الدراما النيوكلاسيكية فأجود نماذجها في كتابات الكتاب الفرنسيين الكبار في القرنين السابع عشر والثامن عشر، وهما كروني وراسين وفولتير.

كانت المأساة النيوكلاسيكية منطبقة أشد انطباق على نموذجها الذي تقلده من مأساة سينيكا، ولم يكن بينهما إلا اختلافان: الأول أن المأساة النيوكلاسيكية جعلت المحل الأول فيها لعاطفة الحب الرومانتيكي وهو شيء كانت المأساة القديمة خالية منه

تمامًا. والثاني اختفاء الكورس من المأساة النيوكلاسيكية. وفيما عدا ذلك كانت المأساة النيوكلاسيكية منطبقة كل الانطباق على الكلاسيكية، أما بين الدراما النيوكلاسيكية والدراما الرومانتيكية فقد وجد أشد التعارض والاختلاف الأساسي:

(١) في الموضوعات والأسلوب: الدراما النيوكلاسيكية كانت تتبع الدراما الكلاسيكية في الطبيعة العامة لموضوعاتها وفي طريقة تناولها لهذه الموضوعات، فقد كانت الدراما الكلاسيكية تتناول الأساطير العظيمة للعصور الخرافية البعيدة، وكانت أشخاصها الرئيسية الأبطال العظام الذين ينتمون إلى عالم يختلف عن هذا العالم الإنساني ويسمو عليه، وكانت تؤدي هذه الموضوعات في أسلوب شعري فخم مليء بالتسامي والتعاظم والإتقان، خال من العبارات اليومية العادية ومن الحديث العامي المألوف. وهكذا كان الفن الدرامي الإغريقي يتميز بالمثالية وباتحاد نغمة الأسلوب اتحادًا مستمرًّا، وكانت الدراما اللاتينية أيضًا ذات أسلوب عال متعاظم فيه سمو وفنون بلاغية. وكذلك الحال في الدرامات النيوكلاسيكية، فالموضوعات وإن كثر تنوعها موضوعات أرستقراطية دائمًا، كما قال فولتير: «المأساة تتطلب دائمًا أشخاصًا متسامين عن المستوى العادي سواء أكانوا ملوكًا أو أباطرة أو قواد جيوش أو رؤساء جمهوريات».

وكانت هذه حال المآسي الإيطالية والفرنسية في القرنين السابع عشر والثامن عشر. والخلاصة أن المأساة كانت تتناول الموضوعات (العظيمة) والأشخاص المشهورين ولم تحاول قط أن تعرض الحياة العادية أو أن تمكن الطبيعة الإنسانية المألوفة، بل كل شيء يجب أن يكون عظيمًا فخمًا بطوليًّا، والأسلوب ذو نغمة واحدة لخلوه من كل شيء يشابه المألوف والعادي من الأحاديث. هذه حال الدراما الكلاسيكية والنيوكلاسيكية، أما الدراما الرومانتيكية فتختلف عن ذلك أشد اختلاف. حقًّا إنها كثيرًا ما تتناول الأشخاص المشهورين والموضوعات العظيمة، ولكنها في تناولها لهؤلاء تختلف تمامًا عن النيوكلاسيكية. فالأبطال المشهورون تعرض حياتهم الواقعية العادية، وتحكي معيشتهم الإنسانية المألوفة، والمحاورة وإن كانت شعرية إلا أنها مليئة باللهجة المألوفة والأحاديث العادية.

(٢) الفرق الثاني: أن الدراما النيوكلاسيكية إذا كانت مأساة كانت تخلو تمامًا عن أي عنصر فكاهي، فكان الفصل بين المأساة والمهزلة في الدراما الواحدة شرطًا واجبًا، أما الدراما الرومانتيكية فلها الحرية الكاملة في المزج بين الفكاهة والحزن في الدراما الواحدة.

(٣) الوحدات الثلاث: فرق أساسي ثالث هو الوحدات الثلاث. كانت النيوكلاسيكية تتشدد في اتباع وحدة الزمن ووحدة المكان ووحدة الحادث. فوحدة الزمن unity of time أن كل حوادث الدراما تحدث جميعها في أربع وعشرين ساعة أي يوم واحد. ووحدة المكان unity of place تحدث كلها في مكان واحد لا تغيره إلى مدينة أخرى أو إقليم آخر. ووحدة الحادث unity of action تدور كل حوادثها حول موضوع واحد وتجمعها وحدة واحدة. أما الدراما الرومانتيكية فقد احتفظت بشرط وحدة الحادث لأنه يتصل بالطبيعة الألمانية للدراما، ولكنها أهملت وحدتي الزمن والمكان إهمالًا تامًّا مطلقًا، فهي تنقل مكان حوادثها من مدينة إلى مدينة ومن قطر إلى آخر بكل حرية، وحوادثها قد تمتد فتشمل الأيام والشهور والسنين، ثم هي في فهم وحدة الحادث قد فهمتها فهمًا جديدًا، إذ كانت النيوكلاسيكية تعنى بوحدة الحادث أي أن يكون للمسرحية موضوع واحد فقط لا تسمح بتوزع الانتباه إلى غيره. أما الدراما الرومانتيكية فأباحت لنفسها أن تتكون الدراما من موضوعين بشرط واحد بالطبع هو أن يكون بينهما اتصال حيوي منطقي.

(٤) ومن أعظم الاختلافات بين الدرامتين النيوكلاسيكية والرومانتيكية أن الأولى كانت خالية تمامًا من تمثيل الحوادث على المسرح، فإذا كان يحدث في الدراما حروب أو مبارزات أو جرائم قتل أو غير ذلك فإنها كانت تحدث خارج المسرح ثم يعلم النظارة بها من حديث الأشخاص وقصصهم عنها. أما الدراما الرومانتيكية فكانت تستخدم الحركة استخدامًا عظيمًا، وكانت مثل هذه الحوادث مسموحًا بأن تحدث على خشبة المسرح أي أن تدخل في تكوين الدراما وتكون مناظر فيها، وهكذا كانت الدراما النيوكلاسيكية دراما قصص وإخبار. أما الدراما الرومانتيكية فهي دراما حركة وفعل وأداء فعلي، فكل شيء يحدث فيها تقريبًا على المسرح ويشاهده النظارة.

الدراما المعاصرة

الدراما المعاصرة تختلف اختلافات كثيرة عن النماذج السابقة كلها بسبب أنها وجدت في عصر النظرية السائدة فيه هي حرية الاختيار واستمداد المفيد من كل المنابع دون انحصار مذهب معين، ولكننا نستطيع أن نقول بوجه عام: إن الدراما المعاصرة بتحررها المطلق من كل القيود والقوانين التقليدية هي امتداد للدراما الرومانتيكية، فهي في العادة

مطلقة الحرية في الزمان والمكان، وهي مطلقة الحرية في استخدام ما تراه لازمًا لها من تعدد الموضوعات والتصميمات الثانوية. وهي لا تتردد في استخدام الجد مع الفكاهة، وهي قد تلجأ إلى القصص والإخبار أو إلى الحركة والأداء الفعلي، كما ترى أن هذا وذاك موافق لها. ثم هي قل أن تعنى بالموضوعات الأرستقراطية كما كان يعنى بها الدرامات القديمة، إذ تأثرت بالروح الديمقراطية وتأثرت بالنظرية الواقعية فنشأ من ذلك الدراما العائلية المنزلية التي تتناول الحياة العادية المألوفة، وهذه الدراما المنزلية أجود نتاج للدراما المعاصرة.

ولكن لما كانت الدراما المعاصرة لا تتبع إلا وحي إرادتها وما تراه أوفق لها دون أن تتقيد بنظريات محدودة لمدرسة واحدة فإنها كثيرًا ما تعتنق مبادئ من النيوكلاسيكية إذ تراها أوفق لها، فهي مثلًا أقرب إلى اعتناق وحدة المكان من الدراما الرومانتيكية؛ وذلك لأن كثرة المناظر تكلف المخرجين كثيرًا من الجهد بل يكون عملًا مستحيلًا أحيانًا، ولذلك يلجأ الكتاب إلى اختصار مناظرهم وتركيزهم كما شرحنا في أول هذا الفصل.

الدراما كنقد للحياة

درسنا جميع نواحي الصنعة في الدراما تقريبًا. ولكن لما كانت الدراما ككل الأدب يحكم عليها أيضًا من ناحية قوتها وقيمتها الخلقيتين، وجب أن نقول شيئًا عن الدراما كأداة لنقد الحياة أو فلسفة عن الحياة.

وليس من الضروري أن نعيد هنا ما قلناه عن أهمية العنصر الأخلاقي في الرواية، فكل ما قلناه هناك ينطبق على الدراما أيضًا، فيكفي أن نشير على القارئ بالرجوع إليه، وإنما نتناول هنا الطريقة التي بها يعبر الدرامي عن فهمه للحياة وفلسفته عنها.

وهنا نعود إلى الفرق الأساسي بين الرواية والدراما. فالدراما من الوجهة النظرية موضوعية خالصة يجب أن تخلو من شخصية كاتبها. فهي لا تفسر الحياة إلا بمجرد عرضها، وأما الروائي فيستطيع أن يفسر الحياة بكلتا الطريقتين: بعرضها وبتعليقاته الشخصية عليها، ولذلك يكون من الصعب علينا في دراسة دراما ما أن نستنبط منها آراء صاحبها وفلسفته عن الحياة. وأما الروائي فهو يخبرنا صراحة بهذه الآراء، ولا يخفي علينا أنها آراؤه، بينما يجب على الدرامي إذا حاول ذلك أن يضع آراءه على لسان أحد أشخاصه، وإذن فكيف نعرف أن ما يقوله الشخص هو تعبير عن آراء المؤلف نفسه؟

أما في الدرامات التي يظهر فيها الكورس فإن الكورس نفسه هو الذي يتخذه المؤلف أداة للتعبير عن آرائه وفلسفته للحياة، إذ هو تلخيص للعواطف التي تثيرها حوادث الدراما وتحليل لمعناها وقيمتها وحكم عليها. وكذلك الحال في الدرامات التي لا يوجد فيها الكورس، ولكن يوجد شخص هو في الحقيقة بديل منه ويقوم مقامه، ويكون في الحقيقة امتدادًا له، وهو ذلك الذي قد يكون أو لا يكون له دور حيوي في الدراما، وهو في كل مرحلة من مراحلها يتوقف لكي يشرح ويعلل وينتقد، ويستخلص العبرة.

أما في الدرامات الأخرى فالأمر صعب جدًّا، وهنا يجب أن نحترس أشد الاحتراس من خطأ كثيرًا ما يقع فيه النقاد. وهو أن نسرع بالتقاط حكمة ما أو خطرة فلسفية ما يقولها أحد أشخاص الدراما فتفهمها على أنها رأي المؤلف نفسه. بل يجب أن نعرف لكل حكمة يقولها الشخص قيمتها التمثيلية أولًا؛ أي تحكم عليها أولًا بمقدار ما تعبر عن شخصية هذا الشخص فقط، فهي إنما وضحت أولًا لتعبر عن رأيه هو في الحياة والأشياء من وجهة نظر شخصيته الخاصة التي يصورها المؤلف، وهي لذلك قد تتفق أو لا تتفق مع رأي المؤلف نفسه، فالمؤلف في تصويره لشخصية قد ينطقها بآراء لا توافق، بل قد تتناقض أشد مناقضة رأيه هو عن الحياة والأشياء، ولكنه يفعل ذلك بدافع الإخلاص النزيه في تصوير وجهات النظر المختلفة، وإذن فخطأ أن تلتقط كل كلمة ورأي يقولهما أحد أشخاص درامات شكسبير وتقول هذا رأي شكسبير نفسه. وإنما نحتاج لكي نجزم بأن هذا الرأي هو رأي المؤلف نفسه إلى أن نقيس هذا الرأي بالجو العام للدراما كلها وبسير حوادثها ووحدة معناها العام، وإذن فيجب أن نختبر كل قول يقوله أحد أشخاص الدراما بالروح العامة للدراما وباتجاه حركتها والميل الذي تتخذه حوادثها.

وهذا يقودنا إلى نقطتنا الختامية. إن نقد المؤلف الدرامي للحياة لا يتجسم إلا في الروح العامة والاتجاه الكلي لحركة درامته. وإذن فلكي نستكشف هذا النقد يجب أن نفحص درامته كلها، وأن نفهم رجالها ونساءها وحوادثها وعواطفها ودوافعها وصراعاتها ونجاحها وإخفاقها، أي أن نفهم عالمها الكلي الذي خلقه المؤلف، فكل مسرحية كما رأينا من قبل عالم مصغر يخلقه المؤلف، وإذن فيجب أن يكون هذا العالم الذي يخلقه مرآة لشخصيته، ومعرضًا لمزاجه وذوقه وعقله، ووجهة نظره إلى الأشياء، واتجاه أفكاره وميوله، والمعنى العام الذي يفهم به الحياة، حقًّا أن من الصعب جدًّا بل من المستحيل أحيانًا أن نصف روح عمله واتجاهه في أي عبارة محددة مجردة تقنعنا

بأنها نهائية ومضبوطة، ولكن التحليل الدقيق للتأثير العام الكلي الفكري والخلقي الذي يتركه العمل علينا يعطينا فهمًا عامًّا لفلسفة المؤلف الدرامي عن الحياة.

نظرة عامة في النقد

عرضنا فيما تقدم لعناصر النقد في الموضوعات المختلفة، والآن نعرض للنقد لنذكر شيئًا عن قيمته واختلاف الباحثين فيه.

ولنبدأ بالبحث فيما هو النقد؟

كلمة (النقد) critism تعني في مفهومها الدقيق (الحكم) judgment وهو مفهوم نلحظه في كل استعمالات الكلمة حتى في أشدها عمومًا، فالناقد الأدبي إذن يعتبر مبدئيًا كخبير يستعمل قدرة خاصة ومرانة خاصة في قطعة من الفن الأدبي هي عمل لمؤلف ما فيفحص مزاياها وعيوبها ويصدر عليها حكمًا، ولكننا حين نتكلم عن أدب النقد أو الأدب النقدي، أي الأدب الذي يتكون من النقد the literature of criticism فإننا نضمن تحت العبارة معنى أكثر من الأدب الذي يصدر الحكم. بل إننا نفهم منها كل الكتلة من الأدب الذي كتب عن الأدب، سواء أكان الموضوع تحليلًا أم تفسيرًا أم تقديرًا أم كل هذه مجتمعة. فالشعر والدراما والرواية تتناول الحياة مباشرة، وأما النقد فيتناول الشعر والدراما والرواية بل يتناول النقد نفسه. فإذا عرف الأدب الإنشائي بأنه تفسير للحياة في صور مختلفة من الفن الأدبي، فإن الأدب النقدي يعرف بأنه تفسير لهذا التفسير ولصور الفن التي يوضع فيها.

الحملة المعهودة ضد النقد

كثيرًا ما توجه حملة على النقد خلاصتها أننا نريد أن نفهم عمل المؤلف فما فائدة كل هذه الوساطات الكثيرة؟ لماذا ننفق الوقت في قراءة ما قاله واحد غيرنا عن دانتي أو شكسبير، ومن المؤكد أنه يكون أنفع لو أنفقنا هذا الوقت في قراءة دانتي وشكسبير نفسيهما؟ إن

لدينا كثيرًا من الكتب التي عن الكتب إلى حد أن مكتباتنا تكتظ بها وانتباهنا يتشتت فيها. ثم ليس هذا هو أدهى ما في الأمر، فقد نما في العصر الحديث أدب طفيلي من الشرح والتعليق، ونما إلى حد ضخم أنتج بالتالي نتاجات طفيلية ثانوية شديدة التعقد من النقاد الذين يكتبون عن النقاد، والذين يأخذون على عاتقهم أن يفسروا تفسيرهم لتفسير الحياة الذي في الأدب الحقيقي! وهكذا يتضخم لدينا العدد، ليس فقط عدد الكتب التي عن الكتب، بل عدد الكتب التي عن الكتب التي عن الكتب! لدينا تواريخ النقد، ولدينا الدراسات التحليلية لطرق هذا الناقد وغيره، ولدينا مقالات المجلات التي تلخص فيها هذه الدراسات وتناقش وهكذا نتعرض لأن نحصل على معرفتنا بكثير من أجود الأدب العالمي بطريق ثانوي أو حتى بطريق ثالثي؛ شيرر يدرس (الفردوس المفقود). ثم ماتيو أرنولد يدرس دراسة شيرر للفردوس المفقود. قد يكون لنا لذة في أن نعرف ماذا يعتقد شيرر عن ملتن، وماذا يعتقد أرنولد في اعتقاد شيرر عن ملتن، وماذا يعتقد ثالث في اعتقاد أرنولد عن اعتقاد شيرر عن ملتن، ولكن مع ذلك يوجد خطر بليغ إذا وجهنا كل اهتمامنا إلى شيرر وأرنولد. إننا لا نقرأ عمل ملتن نفسه. وإذن أفليس الناقد مجرد جالب للتعقيد في الأدب؟ إن دراسة النقد لا يمكنها أن تكون بديلًا عن دراسة الأدب المنقود، بل إنها قد تقف في طريق مثل هذه الدراسة بأن تجذبنا إلى أن نكتفي بهذا النوع السطحي من المعرفة عن الكتب ومؤلفيها، وهو شيء مخالف مخالفة حيوية للمعرفة الشخصية عن الكتب والمؤلفين أنفسهم.

هذه الاعتراضات معقولة تمامًا، وهي يجب أن تعطي حقها من العناية والتقدير في عصر قد أصبح فيه الأدب الإنشائي في خطر من أن تغطيه الكتلة النامية من العرض والشرح، وهكذا يمكن أن يوجه اعتراض حق عادل ضد ضرر النقد الذي أصبح ميزة بارزة في الحياة الفكرية لعصرنا. ولكننا لا يمكننا أن ننكر فائدة النقد لهذا السبب، فإن للنقد مكانه المشروع ومهمته المشروعة.

النقد كأدب

ولنلح في توضيح نقطة كثيرًا ما تهمل. إن الفرق بين الأدب الذي يتناول الحياة مباشرة وبين الأدب الذي يتناول الأدب مهما يظهر أنه فرق أساسي فهو فرق صناعي متكلف. فإن الأدب ينتج من أي شيء يهمنا في الحياة، ولكن الشخصية هي واحدة من أهم الحقائق الرئيسية في الحياة، ومن أكثرها تشويقًا وأعظمها شأنًا، هكذا ينتج أن الناقد

الذي يقوم بتفسير شخصية أديب كبير كما تتضح في عمله وتفسير هذا العمل في كل جوانبه المختلفة كتعبير عن الرجل نفسه، هذا الناقد يتناول الحياة تناولًا حقًّا مثل الشاعر أو المؤلف الذي يقوم هو بدراسة آثاره سواء بسواء.

والكتاب النبيل هو شيء حيوي مثل الفعل النبيل، وماهيات الفن حيوية تمامًا مثل الماهيات التي يتضمنها جانب آخر من نشاط الحياة المتعددة الجوانب. وقد عبر المستر وليم واطسن عن هذا الرأي تعبيرًا رائعًا في شعره حين اعترض عليه بأنه كثيرًا ما يبحث في عمل الشعراء الآخرين، فأجاب بأنه قد اتخذ الشعراء العظام موضوعه، وقال: «قد اعتبرت هؤلاء كجزء من عظمة الطبيعة»، وهكذا نرفض هذا الاعتراض الذي يوجه إلى النقد ما دام قائمًا على اعتبار أنه مختلف في النوع من الأدب الإنشائي الذي يستمد موضوعه ووحيه من الحياة مباشرة. فإن النقد الحق يستمد أيضًا موضوعه ووحيه من الحياة، وهو أدب إنشائي أيضًا في طريقته الخاصة.

ومن الهام أن نميز بين ضرر النقد وبين فائدته، وهي مشكلة ليست صعبة كثيرًا، فإننا نستطيع من تجاربنا الخاصة أن نعرف متى يصير النقد خدعة ومتى يكون عونًا لنا.

ضرر النقد

يصير النقد خدعة حينما نظل قانعين بما قاله غيرنا عن مؤلف عظيم بدل أن نذهب مباشرة إلى ذلك الأديب، ونحاول أن نتملك أدبه لأنفسنا، وقد كثرت الآن هذه الخلاصات الموجزة من المعرفة في الأدب وفي غيره من أنواع الدراسة. ونحن في حياة السرعة وفي معترك المقالب المتعارضة قد تميل إلى الاعتماد على هذه الخلاصات في الحصول على معرفة كثير من الأدباء الذين يتحدث عنهم العالم بكثرة، والذين نرغب أن نتحدث عنهم نحن أيضًا، ولكن ليس لدينا الوقت أو ليس لدينا الصبر لكي نتعرف بهم معرفة شخصية. فالكثيرون منا يتراجعون أمام قراءة الأدوسة بحجة أنها طويلة جدًّا، وأنه يوجد كثير جدًّا من الأشياء التي يهمنا أن نقرأها هي الأخرى. وهكذا يبدو أنه يوافق حاجتنا تمامًا مثل هذه الخلاصة الموجزة الصغيرة لمحتويات هذه القصيدة القديمة الرائعة، هذه الخلاصة الموجودة في Ancient Classics for English Readers. والآن يجب ألا يرمي هذا الاعتماد على أدب العرض والتلخيص باللوم والتعنيف كما يفعل كثير من الذين يكتبون عن هذا الموضوع. فإن الموضوع يجب أن يعالج علاجًا عمليًّا، وإنه لمن

التعجيز لأكثرنا أن نحاول أن نقرأ بأنفسنا كل كتاب في الأدب العالمي يستحق القراءة، فلو وضع السؤال هكذا، هل الأفضل أن نظل جاهلين بالأدوسة تمامًا أو أن نحصل على فكرة ما عن قصتها وأشخاصها من طريق ثانوي لما ترددت في الإجابة بأنه من الأفضل جدًّا أن نعرف شيئًا عن القصيدة من أشد مختصراتها إيجازًا عن ألا نعرف شيئًا عنها مطلقًا.

الحياة قصيرة، ودائرة فراغنا محدودة عادة، ويزيدها ضيقًا الاتجاه الخاص لميولنا الذاتية حقًّا قد يكون صغيرًا جدًّا ذلك الجزء الذي نستطيع أن نأمل في معرفته معرفة شخصية، وإن تشوقنا إلى قراءة الأدباء المشهورين ومعرفة شيء عن شخصياتهم لتشوُّقٌ مشروع طبيعي، ومن السخف أن يقال: إننا يجب ألا نلجأ بحرية إلى ما كتبه الآخرون عنهم ونتخذه بديلًا عن قراءتنا الخاصة لأعمالهم أو مرشدًا في دراستنا لها إلى أهم ما يستحق العناية منها. فكل واحد يسلم بأن فولتير واحد من أعاظم الرجال في أدب القرن الثامن عشر وقراءته إذن هامة ومشوقة. وجوانب دراسته متعددة، ولكن مؤلفات فولتير المستقلة عددها أكثر من مائتين وستين، فقد كتب أشعارًا اجتماعية وقصائد قصصية وقصصًا تمثيلية ونقدًا تمثيليًّا وتاريخيًّا وسيرًا وحكمًا فلسفية ودراسات فلسفية. وهذا العمل الضخم المتنوع لا بد أن يظل مجهولًا من القارئ الإنجليزي العادي، ولكنه سيجد في الكتاب الرائع الذي ألفه lord morely في ٤٠٠ صفحة دراسة جيدة ورائعة عن الرجل ووسطه وعمله. فإذا قرأه قراءة جيدة فإنه سيحصل على فكرة عن عبقرية فولتير وقوته ومزاياه وعيوبه أحسن بكثير من تلك التي يستطيع أن يحصل عليها من محاولات سريعة غير منظمة، لأنه يقرأ عمل فولتير بنفسه.

ثم يوجد كثيرًا جدًّا من الأدباء غير العظماء الذين يستحقون بدورهم الدراسة والذين لهم عبقرية خاصة تستحق الفحص والدراسة. ولكن ليس لدينا الوقت الذي يسمح لنا بقراءة هؤلاء جميعًا، وإذن فمن المستحسن جدًّا أن نحصل على معرفة موجزة عنهم عن طريق ما كتبه عنهم الآخرون.

وهكذا يكون من المبالغة الشنيعة أن يقال: إننا يجب ألا نعتمد قط على أناس آخرين في معرفتنا بالمؤلفين والكتب، ولكن مع ذلك يجب ألا نهمل أهمية المبدأ القائل بأن اهتمامنا الأساسي هو بالأدب مباشرة، وليس بالتفسير النقدي للأدب، فإنه إذا كان الغرض الأول للدراسة الأدبية هو تنمية العلاقات الوثيقة الشخصية بين الدارس وبين الأديب فإننا إذا اكتفينا بالكتب التي عن الكتب شعرنا بأننا لا نحقق هذا الغرض

تحقيقًا كافيًا، فالميزة الجوهرية لكتاب عظيم وقوته الذاتية الحيوية لا يمكن أن يشعر بهما على أتم وجه إلا في التناول المباشر فقط، ولا يمكن أن ينقلا خلال أي واسطة أو مساعدة إلا إلى حد صغير جدًّا، أخبرني أستاذ أمريكي مشهور بأنه جاءه تلميذ له يسأل: ما هو أحسن كتاب أقرؤه عن Timon of Athens لأنني أكتب عنه بحثًا؟ فكانت إجابة صديقي: أحسن كتاب تستطيع أن تقرأه عن Timon of Athens هو: Timo of Athens. فكان هذا جانبًا لم يكن قد التفت إليه المستفهم، فانصرف أكثر حكمه. وهو جانب يهمله الكثيرون منا كثيرًا، فلن يكون أي تحليل أو نقد لكتاب بديلًا صالحًا عن امتلاكنا الشخصي لهذا الكتاب بنفسه، فإن الجهد الذي ننفقه في محاولة الحصول على هذا الامتلاك هو أكبر قيمة من أي معرفة عن الكتاب نحصل عليها من الخارج.

وهذا يذكّر بخطر آخر يشتمل عليه اعتمادنا المستمر على أدب العرض والتعليق، فإننا نصبح مستعدين لأن نقبل تفسير شخص آخر عن كتاب وحكمه عليه. وهو خطر بليغ جدًّا؛ لأنه يزداد بازدياد قوة الناقد نفسه. فإنه إذا كان ناقدًا كبيرًا حقًّا أو كان رجلًا ذا علم ممتاز، وشخصية قوية ممتازة فإنه يفرض نفسه علينا، فإن ملاحظتنا لقوته وضعفنا تجعلنا نسلم أنفسنا له، إذ يستولي على فكرتنا إلى حد أننا نأخذ حكمه كحكم نهائي، وهكذا ننظر إلى الكتاب لا من خلال عيوننا الخاصة بل من خلال عينيه، فنجد فيه ما قد وجد هو فيه ولا نجد أكثر من ذلك، فما أخطأه هو نخطئه نحن، وتجري قراءتنا على الخطوط التي قد رسمها، وهكذا يقف هو بيننا وبين موضوعه لا كمفسر، ولكن كعقبة. فبدل أن يقودنا يسد أمامنا السبيل، فتتوقف علاقاتنا الشخصية بالمؤلف ويتعطل عملنا الذهني الخاص على الكتاب.

فائدة النقد

ولكن مهما تكن النتائج التي تنتج من ضرر النقد بليغة فإن فائدته الحقة لدراسة الأدب لا يتردد فيها لحظة واحدة، فإن إنكار فائدة النقد هو إما بأنه لا يمكن أن يكون أحد آخر أعقل منا، وإما بأننا لا نستطيع قط أن نستفيد بما لفرد آخر من تجربة أعمق وعقل أعظم، ومهمة النقد الأساسية هي أن يوحي وأن يشجع وينير السبيل. فإذا كان شاعر كبير يجعلنا مشاركين له في فهمه الأعظم لمعنى الحياة، فإن ناقدًا كبيرًا قد يجعلنا مشاركين له في فهمه الأعظم لمعنى الأدب، والناقد الحق هو الذي يزاول عمله بمعرفة عن موضوعه، هي في عمقها وصحتها أعظم بكثير من معرفتنا نحن، والذي قد وهب

مواهب خاصة من عمق النظرة والتغلغل والتفهم. وحقًّا إنه يكون غاية الوقاحة الادعاء بأن مثل هذا الرجل لن يرى قدرًا أكثر مما نستطيع أن نراه في آية ما من آيات الأدب. ويكون حمقًا مطلقًا أن نتخيل أننا بمساعدته لا يمكن أن نستكشف فيها صفات من القوة والجمال وثروة من اللذة وعمقًا من الأهمية لا نستطيع بدون هذه المساعدة إلا أن نظل عنها عميًا، فالناقد كثيرًا ما يعطينا وجهة نظر جديدة تمامًا، وكثيرًا ما يؤدي مساعدة خاصة بأن يترجم إلى تعبير محدد إحساسات لنا كنا نحس بها إحساسًا مبهمًا غامضًا ليس له قيمة عملية، فهو أحيانًا مستكشف يستكشف أرضًا جديدة، وهو أحيانًا رفيق صديق يدلنا على جوانب غير منظورة من الأشياء التي نمر بها في طريقنا حتى من تلك التي نعرفها معرفة جيدة، وهكذا يعلمنا أن نقرأ ثانية لأنفسنا بذكاء أعظم وبتقدير أعمق، ثم ليس هذا كل شيء، فإنه كثيرًا ما يؤدي لنا أعظم المساعدة حين يتحدى أحكامنا الخاصة ويعارض آراءنا التي سبق أن كوناها ولا يقتصر على التعليم بل الإثارة والاستفزاز، فإذا قرأناه كما يجب أن نقرأ الأدب الذي يتناوله بعقل حاضر منتبه فطن فإنه لن يكون أمرًا هامًّا. هل نحن نوافق ما يقوله لنا أم نرفضه، ففي كل حالة سوف نكتسب من تناوله في عمق النظرة وفي القوة.

مهمتا النقد

للنقد مهمتان مختلفتان: مهمة التفسير interpretation ومهمة الحكم judgment. وحقًّا إنه عمليًّا قد اجتمعت هاتان الوظيفتان عادة حتى يومنا الحاضر، إذ إن معظم النقاد مع اعتبارهم أن الحكم هو الغاية الحقة لكل النقد قد استعملوا التفسير كوسيلة إلى تلك الغاية، ولكن في السنين الأخيرة قد اتجه دارسون مختلفون للأدب على تجسيم الفرق، إذ وضعوا المهمتين متعارضتين ثم أعلنوا أن الواجب الرئيسي للناقد هو العرض exposition حتى في الحالات التي يتجاوز فيها العرض إلى مسائل الذوق والتقدير.

الناقد كمفسر

إذا قبلنا مؤقتًا هذه الوجهة من النظر التي تحد من مهمة النقد وتحصرها، فإننا نتساءل: ماذا يجب على الناقد أن يعمله باعتباره مفسرًا؟ وبالإجابة سنرى أنه حتى لو كانت مهمته في هذا الحصر والتحديد فإنها مهمة كبيرة شاقة معًا. فإن غرضه سيكون التغلغل

خلال قلب الكتاب الذي أمامه، وأن يحل صفاته الأساسية من الجمال والقوة، وأن يميز بين ما هو وقتي فيه وما هو دائم ثابت مستمر، وأن يحلل معناه ويحدده، وأن يوضح بالاختبار المباشر المبادئ الفنية والخلقية التي قد أثارت المؤلف وتحكمت فيه سواء أكان المؤلف نفسه شاعرًا به أو غير متفطن إليها، وأن يجعل ما هو مجرد معنى متخيل شيئًا واضح التعبير، وأن يبين العلاقات المتبادلة بين أجزاء الكتاب وعلاقة كل جزء بالمجموع الذي يتكون منها، وأن يجمع عناصره المتفرقة ويلخصها ويشرح ميزاتها بإرجاعها إلى مصادرها. وهكذا بشرحه وعرضه وإيضاحه سوف يرينا ما هو الكتاب في الحقيقة، محتوياته، وروحه، وفنه. فإذا عمل ذلك فإنه سيتركه لنا لنحكم عليه ونقدره. قال Walter Pater: «الشعور بميزة الشاعر أو الرسام، وحلها، وعرضها، هذه هي المراحل الثلاث لواجب الناقد».

والناقد في تأدية واجبه سوف يتبع اتجاهه الخاص في العرض، فقد يحبس نفسه تمامًا على الكتاب الذي في يده، ويحصر انتباهه كله فيما يجده فيه، وقد يوضحه بالرجوع المنظم إلى أعمال أخرى لنفس المؤلف، وقد يلقي عليه ضوءًا من الخارج باتباع طريقة المقارنة، وقد يتقدم عن ذلك في ميدان النقد فيبحث عن سره في مبادئ التفسير التاريخي، ولكن مهما يكن منهجه فإن غرضه الوحيد هو أن يعرف الكتاب في حد ذاته، وأن يعاوننا على أن نعرفه في حد ذاته، فلن يصدر حكمًا قاطعًا عليه من وجهة نظر ذوقه الخاص أو من وجهة نظر أي مجموعة منظمة من الآراء النقدية.

النقد الاستدلالي والنقد الحكمي

النقد الاستدلالي criticism moulton

للأستاذ مولتون inductive دراسة عن «شكسبير كفنان درامي» جعل مقدمتها دعوة إلى نوع علمي تمامًا من النقد الأدبي. فبعد أن ذكر رأيًا لماكولي في أن أحكام النقد تستمد من مجرد الذوق، عارض هذا الرأي ونادى بما يسميه (النقد الاستدلالي inductive) ووضع مبادئ هذا النوع من النقد، والاسم نفسه يدل على مقدار تأثر منشأ هذا النوع بالتأثير القويّ للعلم الحديث. والأستاذ مولتون يقول بنفسه إن غرضه هو «أن يجلب إلى دائرة العلوم الاستدلالية دراسة الأدب». فهذا النقد يقول: إنه يجب أن يعد لا فرعًا من الأدب ولكن فرعًا من العلم. وهكذا يسعى هذا النقد وراء الدقة العلمية والحياد

العلمي، ويقول: «إن الدراسة التي نريدها هي دراسة لا تعتمد على المدح أو الذم، ولا شأن لها بالجودة النسبية أو المطلقة». فالناقد الاستدلالي مثل الباحث في أي ميدان آخر من ميادين البحث العلمي «ينظر إلى ظواهر الأدب كما تقف هي في الحقيقة، باحثًا عن القوانين والمبادئ التي قد كونت منها، والتي تنتج آثارها، ومحاولًا تنظيم هذه القوانين والمبادئ». وهكذا — كما يقول مولتون — تتضح ثلاث نقط هامة للتعارض بين النقد الاستدلالي للقديم وبين النقد الحكمي[1] القديم. فأولًا: النقد الحكمي يهتم إلى حد كبير بمسألة الجودة في الأعمال الأدبية. وهذه المسألة خارجة عن العلم، «فالجيولوجي لا يمدح الحجر الرملي الأحمر القديم كنموذج للتكوين الصخري، أو يلقي تعليقات تهكمية عن العصر الثلجي!» فالناقد الاستدلالي كرجل من رجال العلم لا يعرف شيئًا عن الاختلافات في القيمة، وإنما هو يعرف فقط الاختلافات في النوع. والطرق الأدبية المتعارضة مثل طريقة شكسبير وطريقة عن جنسون في القصة التمثيلية ليست تعتبر عنده من وجهة أيها الأسمى وأيها الأحط، وإنما فقط تعتبر متميزة من «نفس الناحية التي يتميز بها النبات ذو الزهرة عن النبات العديم الأزهار». ومثل هذا التميز «لا يدع مجالًا للتفضيل فليس هناك وجه اشتراك تقوم عليه المقارنة» وهكذا يجب أن الخلافات التي بين مؤلف ومؤلف تميز وتحدد، ولكن يجب ألا يقوم بأية محاولة لتقدير قيمتها الاعتيادية.

وثانيًا: أن النقد الحكمي يعتقد أن الأشياء التي يدعوها قوانين الأدب هي مثل قوانين الأخلاق أو قوانين الدولة، أي مفروضة من قوة خارجية ومحتمة على الفنان، مثل تحتيم قوانين الأخلاق والدولة على الإنسان، وأما من ناحية النقد الاستدلالي فلا وجود لمثل هذه القوانين، فإنه يعد قوانين الأدب بالضبط مثلما يعد العالم الطبيعي قوانين الطبيعة، ليست شروطًا مفروضة من جهة عليا خارجة، ولكن حقائق في نفس الطبيعة قد حددت. فقوانين الطبيعة هي مجرد سرد منظم للنظام الذي يلاحظ فضلًا بين الظواهر، وقوانين الأدب يجب أن تفهم مثل هذا الفهم تمامًا، فإنها تدل على ما هو كائن، ليس على ما يجب أن يكون.

وهكذا لا تكون قوانين الدراما الشكسبيرية قوانين قد فرضتها سلطة خارجة على شكسبير وهو ملزم بطاعتها مسئول عن الخضوع لها، ولكنها قوانين الممارسة الدرامية المستمدة من تحليل أعماله نفسها. وإذن فنحن إنما نستعمل لغة المجاز حين نقول:

---

[1] الحكمي judicial نسبة إلى حكم؛ أي الذي مهمته إصدار الأحكام.

إن شكسبير (يخضع) لكذا وكذا من (قوانين) القصة التمثيلية، مثلما نكون مستعملين لغة المجاز حين نقول: إن النجوم (تخضع) لقانون الجاذبية، وإذن فليست مهمة الناقد أن يفحص عمل شكسبير من وجهة مطابقته أو عدم مطابقته لبعض آراء مجردة عن القصة التمثيلية أو لقواعد قد وضعت وضعًا مستقلًّا، ولكن مهمته فقط أن يستكشف بالاختيار المباشر لرواياته المبادئ التي قد كتبت هذه الروايات طبقها، ثم أن يوجز نتائج هذا الاختبار في قول عام. وهذا يقود إلى النقطة الثالثة من الاختلاف بين نقد الحكم والنقد الاستدلالي. فالنقد الحكمي يفترض أن هناك مثلًا عليا محددة يمارس الأدب تطبيقها ويحكم عليه بها، وقد اختلفت هذه المثل اختلافًا كبيرًا باختلاف النقاد وباختلاف العصور، وهذه الحقيقة تمدنا بسبب لما نجده من أن النقد كثيرًا ما سقط إلى هذه الهوة، ولكن وجود مثل هذه المثل قد كان معتقدًا رغم ذلك، وأما النقد الاستدلالي فلا يعترف بأي مثل مقررة، بل ينكر إمكان وجود مثل هذه المثل، فالأدب هو نتاج للنشوء والتطور مثل أي ظاهرة تدرسها العلوم، وتاريخ الأدب هو تاريخ المتبدلات التي لا تنقطع، وهكذا يفشل فشلًا ذريعًا كل جهد يبذل لإيجاد مبادئ نقدية مقررة نهائية، لأنه يفرض وجود نهاية حيث يستحيل تبعًا لطبائع الأشياء أن توجد نهاية.

وهكذا تكون الخلاصة «أن النقد الاستدلالي يعتبر الأدب في روح الاختبار الخالص، باحثًا عن قوانين الفن في أعمال الفنانين، ومتناولًا كباقي الطبيعة باعتباره شيئًا ذا تطور مستمر يمكن أن تدخله اختلافات باختلاف كل أديب وكل مدرسة تختلف في النوع عن بعضها البعض، ولا يمكن معرفة إحدى هذه الاختلافات إلا بأن يمتحنها ذهن مستعد لتفهم التغيرات بنفسه دون تدخل شيء آخر خارج عنه».

وبناء على هذه النظرة إلى مهمة النقد لا يكون للنقد أي شأن مطلقًا بقيمة القطعة من الفن الأدبي أو بإحساساتنا الشخصية المتعلقة بها، فالناقد يهمل كل اعتبارات الذوق الفردي وكل مسائل الجودة المطلقة أو النسبية، ويقف نفسه كلها كالعالم على عملية الاختبار. فالناقد كما قال تين مرة: هو نوع من العالم بالنبات ولكن مهمته ليست ظواهر حيات النبات وإنما ظواهر الأدب.

ولدينا نظرية أخرى عن النقد الاستدلالي وهي: أن قانون عمل كل مؤلف يجب أن يبحث عنه في ذلك العمل الأدبي نفسه. ومعنى هذا أن هذا القانون لا يمكن أن يطبق على عمل أي مؤلف آخر، وإذن لا يمكن أن يستخدم كمثال للحكم أو حتى كمرشد، وهذه النتيجة تثير مشكلة سنعرض لها بعد برهة، وفي نفس الوقت يجب ألا نغفل

أنه من الممكن أن نفهم النقد فهمًا ينكر جمود الطريقة الحكمية القديمة، وفي نفس الوقت لا ينكر حق الناقد في التقدير والحكم، والمفتاح لهذا الفهم يقدمه إلينا مبدأ نسبية الأدب والطريقة التاريخية في التفسير. ويمكننا أن نوجز القول في هذا بالرجوع إلى الناقد الفرنسي Edmand Scherer فحين قام شيرر بدراسة قصيدة «الفردوس المفقود» دهش إذا وجد رأيين عنها متعارضين تمامًا، رأى فولتير ورأي ماكولي: فأحدهما توغل في احتقار لا حدّ له، والثاني أمعن في تقريظ لا حدّ له. فتساءل: هل الاحتقار أو التقريظ يمكن أن يؤخذ أحدهما كحكم حقيقي على القصيدة؟ هل يعطينا أحدهما أي وصف حقيقي لعظمتها ولمواطن ضعفها ولمكانها بين آيات الأدب؟ بكل تأكيد لا، فهذان ليسا حكمين مستندين على أساس مطلقًا، وإنما هما مجرد تعبير عن ميول شخصية للناقدين. وهما ينقصهما تمامًا الصفة التي يجب قبل كل شيء أن توجد في كل من يتعرض للقيام بمهمة الحكم على الأدب، ألا وهي صفة الحياد والنزاهة. فهما يخبراننا بما اعتقده في عمل ملتن فرنسيّ ذكيّ في القرن الثامن عشر، وإنجليزي ماهر في القرن التاسع عشر، ولكنهما لا يعيناننا على أن نكون لأنفسنا حكمًا خاصًّا عليه. وهما يلغي أحدهما الآخر بكل بساطة. قد تجعلنا ميولنا الخاصة نميل إلى جانب رأي فولتير، أو إلى ناحية رأي ماكولي، ولكنهما في حد ذاتهما يغادراننا غير مقتنعين وغير فاهمين وإذن فكيف نستطيع أن نأمل في أن نكوّن وجهة نظر بعيدة عن العواطف الشخصية — وجهة نظر منها نرى «قصيدة الفردوس المفقود» كما هي في الحقيقة بصرف النظر عن مسألة ما إذا كانت تمتعنا أو لا تمتعنا؟ يقول شيرر: نستطيع ذلك باتباع الطريقة التاريخية الحديثة، فهذه الطريقة أقرب إلى القطع والجزم وإلى العدل والإنصاف من طريقة المدارس القديمة، لأنها تحبس نفسها على أن تفهم الأشياء لا على أن تصنفها، وأن تشرحها لا أن تحكم عليها، فغرضها أن تصف العمل من جهة عبقرية مؤلفة، ومن القالب الذي اتخذت هذه العبقرية بتأثير الظروف المحيطة بها. فأول مهمة لنا في تناول «الفردوس المفقود» إذن تكون أن نُبعد على أقصى ما نستطيع كل ميل شخصي ناتج إما عن النفسية الفردية والاستحسان الشخصي، أو عن العادات والأذواق الأدبية لزمننا ووسطنا، ونشرحها كما هي في كل ميزاتها المختلفة من الموضوع والأسلوب، بتحليل دقيق لعبقرية ملتن وبيئته، للرجل نفسه وخلاصة المؤثرات الفكرية والفنية والسياسية التي أثرت فيه سواء أعددناها مؤثرات طيبة أم رديئة، حتى هذه النقطة لا يزال الناقد يعتبر فيها كمختبر، برغم أن عناصر الشخصية والوسط — وهي أشياء لا تدخل في نظرية الأستاذ مولتون — تؤكد

تأكيدًا خاصًّا (أي في نظرية شيرر) ولكن هنا يفترق شيرر عن مولتون ويرفض أن يتقدم من التفسير إلى الحكم. فيقول: «إنه من هذين الشيئين: من تحليل نفسية الأديب، ومن دراسة عصره ينتج بالضرورة الفهم الصحيح لعمله» والفهم الصحيح بدوره يعطينا مبادئ نقدية نقدر بها مكانته وقيمته، فبدلًا من تقدير نرسله وحيًا للصدفة والظروف، يكون لدينا حكم على العمل مستمد منه نفسه ومحدد للمرتبة التي ينتمي إليها بين منتجات العقل الإنساني.

وبما أنه ليس من غرضنا الحالي أن نناقش النظريات الحديثة عن أغراض النقد وطرقه، فإن هذين الكاتبين يكفيان لتوضيح الميل البارز في عصرنا إلى اعتبار التفسير هو الغاية الرئيسية إن لم يكن الغاية الوحيدة لعمل الناقد، وبينما يرفض مولتون النقد الحكمي إطلاقًا يحاول شيرر أن يجد أسسًا لنقد أعمق وأثبت من أي نقد يمليه الذوق الشخصي، لكن الناقدين الإنجليزي والفرنسي كلاهما يحاول الخلاص مما للمدارس القديمة من طرق ضيقة غير ثابتة تمليها الصدفة، وكلاهما يحاول أن يجلب إلى دراسة الأدب ما للعلم من طرق أعظم وأكبر ثباتًا وأكبر تنظيمًا.

الطرق القديمة للنقد الحكمي

إن هذه الاتجاهات الجديدة التي ذكرناها لعلى أعظم قدر من الأهمية، فإننا نتبعها معتقدين تمامًا أنها تضمن نتائج فعلية من معرفة حقة حية عن الأشياء التي تهمنا في أي عمل أو أديب نتخذه موضوعًا لدراستنا. وقد أصاب اللورد مورلي في قوله: إنه لشيء مخجل تمامًا للذكاء الإنساني أن العلماء جيلًا بعد جيل يظلون يتجادلون حول معنى عقيدة أرسطو المشهورة عن المأساة tragidy، بدل أن يذهبوا مباشرة إلى ظواهر المأساة فيفحصوا أهميتها بأنفسهم، وبهذه الوسيلة قد ضيق على النقد الأدبي الخناق وأخمد من أنفاسه تحت ثقل النظريات السابق اعتناقها والخضوع لسلطة النقاد القدماء، والطريقة الوحيدة الممكنة للخلاص من تقلبات الأذواق الفردية كأن يظن أنها توجد في الرجوع إلى مجموعة قوانين محددة فكان كل أديب ينقد طبقًا لمبادئ تنطبق على عمله من الخارج، بينما كان كل اتجاه جديد في الأدب يقدر بالرجوع إلى النماذج، إلى ما تم عمله من الأدباء الآخرين في العصور الأخرى، والتقديس للكلاسيكيات الذي بدأ من عصر النهضة، والذي لا يزال يوجد في الأوساط المدرسية حتى اليوم قد أدى إلى اعتقاد عام في قيمة الأدباء اليونان والرومان كمثل عليا ثابتة للبراعة، وحتى حين تهدمت هذه النظرية فقد ظل

عمل الناقد أن يرجع إلى أديب ما أو مدرسة ما من الأدباء يعتقد أنهم قد مثلوا القوانين الصادقة للأدب تمثيلًا نهائيًّا.

وهكذا كثيرًا ما كان النقد ينحصر في مناقشات صارمة عن مسائل على حظ ضئيل من الأهمية الحقة، ومحاولات عقيمة لحفظ المنتجات في حدود معينة موصوفة هكذا صار النقد اصطلاحيًّا conventional صارمًا متعنتًا dogritic مستبدًّا arbitary ينكر كل انحراف عن الخطوط المرسومة والسنن الموضوعة كما في حالة شكسبير الذي ظل إلى زمن طويل في فرنسا وبواسطة عدد كبير من النقاد حتى في إنجلترا يعتقد أنه متبربر وخال من الفن لأن عمله لم يخضع لقوانين القصة التمثيلية الكلاسيكية التي قد اعتبرت كنموذج مثالي. فمثل هذا النقد كان دائمًا يبحث عن مرشد له في الماضي، ولذلك كان يرفض فعليًّا مبدأ التطور وحق الروح الجديدة في الأدب في أن تنبعث في اتجاهات جديدة لنفسها. وكان يتجاهل الحقيقة العظيمة التي أكدها وردسورث والتي تتضح مرارًا في التاريخ الأدبي: «إن كل أديب — إلى الحد الذي تبلغ إليه عظمته وابتكاره — قد خلق الذوق الذي يجب أن يتخذ حتى يستمتع به» ويمكننا أن نضيف، وقد وضع المبادئ التي يجب أن تطبق في الحكم على عمله.

وتمثل لهذا النوع من النقد القديم[٢] بمثالين من أشهر أساتذته وهما أديسون وجونسون.

فأما Addison فيحاول نقدًا منظمًا للفردوس المفقود، فيفحصها بواسطة قوانين الشعر القصصي، ويرى أهي تطابق الإلياذة والإينيد Aenid المحاسن التي هي ضرورية في هذا النوع من الشعر. وكيف تستكشف هذه القوانين للشعر القصصي؟ وكيف نعرف المحاسن التي هي ضرورية لهذا النوع من الشعر بالدراسة الدقيقة لهومير وفرجيل وأرسطو. فبمقدار مطابقة الشاعر الإنجليزي لهؤلاء يكون نجاحه أو سقوطه، وهكذا أخطأ ملتن حين جعل واقعة قصته محزنة. بينما أرسطو قد قرر كقاعدة عامة أن القصيدة القصصية يجب أن تنتهي انتهاء سارًّا، وأخطأ ملتن إذ كان يتبع روح سپنسر وآريوستو أكثر مما كان يتبع روح هومير وفرجيل، ولكن من الغريب أن نجد أديسون قد لاحظ مبدأ التطور في الأدب واستحالة الأخذ بأرسطو نفسه كعقيدة نهائية فيقول: «قوانين أرسطو للشعر القصصي التي وضعها من تفكيراته في هومير لا يمكن الادعاء

[٢] هو النقد الكلاسيكي الذي سيطر في القرنين ١٧، ١٨ وقد عرفنا عيوبه في تاريخ النقد.

بأنها تنطبق بالضبط على القصائد القصصية التي قد ألفت منذ عصره؛ إذ إنه من الواضح لكل قاض نزيه أن قوانينه كانت تكون أكثر كمالًا لو أنه درس الإينيد التي ألفت بعد موته ببضع مئات من السنين». ونحن بالضرورة لا نملك أنفسنا من أن نتساءل: أو لم تكن قوانين أرسطو تكون أكثر كمالًا لو أنه درس الإينيد بل أيضًا الفردوس المفقود؟ وهكذا يتضح عبث وضع مبدأ نهائي في الأدب.

وأما جونسون Johnson فكان نقده أيضًا على هذا المنوال، فهو كما قال ماكولي: «قد أيقن أن نوع الشعر الذي ازدهر في عصره[٣] والذي كان هو يسمع الثناء عليه من طفولته كان أحسن نوع من الشعر». وهكذا كان حين يحاول في نقده أن يضع مبادئ نقدية يحكم بمقتضاها، فإنه كان يلتمس هذه المبادئ في هذا الشعر، فكان دائمًا يرجع إليه، وكانت النتيجة أنه لم يستطع أن يرى إلا خطًّا ضئيلًا من المعنى والجودة في أي شعر آخر، وهكذا أخفق في أن يرتفع إلى عظمة شكسبير وملتن، وكان ظالمًا كل الظلم تجاه جراي، وكان دائمًا يعارض ويسخر من كل حركة في الأدب يرى فيها علامات ثورة ضد ما كان يرى أنه القصيدة الأدبية الصحيحة.

تأثير الروح الجديدة في النقد

والآن إذا انتقلنا من أديسون وجونسون اللذين يعدان كممثلين للنقد الذي سيطر في إنجلترا حتى الأزمنة الحديثة نسبيًّا، إذا انتقلنا منهما إلى كتابات أي ناقد في العصر الفكتوري[٤] نشعر توًّا بتغيير عظيم فالرأي القديم في غايات النقد قد تحسن وإن لم يهجر نهائيًّا، والطرق القديمة قد أهملت عمليًّا، ويجب بالطبع ألا نظن أن نقادنا قد انقطعوا عن اعتبار أنفسهم وعن أن يعتبرهم الآخرون مشرعين وقضاة في آن واحد، أو أنهم لم يعودوا يغيرون عن استحسانات شخصية يؤيدونها بالإشارة إلى مبادئ ونماذج، فإننا لا نجد إلا في مواطن متفرقة النظرة العلمية قد اعتنقت بشدة إلى حد الأغراض التشريعية والحكمية قد أهملت تمامًا. ولكن النقد يظل يُقدّر، وفي تقديره يستعمل حريته في استخدام المبادئ الجمالية ونماذج المقارنة، وهكذا، حتى ماتيو أرنولد مع تخوفه من

[٣] عصره هو الدور النهائي للأدب الكلاسيكي في إنجلترا وتلته الرومانتيكية.

[٤] هو عصر تنيسون وماكولي وماتيو أرنولد وكارليل.

الآراء المجردة ومن وضع النظم كان مع ذلك يعتنق عقائد معينة عن «الأسلوب العظيم» grandstyle وعن غيره من الأشياء. ولكن برغم ذلك فإن التغير العام ملحوظ، فالناقد الحديث — وأرنولد نفسه يمكن أن يتخذ نموذجًا — يشغل أكثر نفسه الاهتمام العظيم بأن يفهم وأن يفسر أكثر من أن يوزع التقاريظ والانتقادات، بينما مبدأ الـ eclecticism وهذا المذهب يعني أن المفكر يكون حرًّا في اعتناق مختلف الآراء من مختلف المذاهب وألا يكون ملزمًا بمذهب واحد لا يغيره ولا يعتنق إلا آراءه، بل هو يستمد بحرية من مختلف المصادر ما يوافقه في الرأي والذوق، وهذا المذهب وهو أحد المميزات البارزة لعصرنا، والطرق النشوئية الارتقائية التي تغزو بسرعة كل ميدان فكري، قد اجتمعا لكي يعطيا الناقد الحديث سعة في النظرة ومرونة في الفهم وتسامحًا في العطف وإدراكًا لما يصيب الشخصية والعلاقات التاريخية من التغير والنمو، وكل هذه كانت معدومة تمامًا من النقد في المدارس القديمة.

ضرورة النقد الحكمي والبرهنة على أحقيته

إن أغلب ما يقوله مولتون بشدة عن سخف النقد القديم وعبثه وقلة فائدته يجب علينا نحن أبناء الجيل الحديث الذين نشأنا بين الطرق الجديدة في التفكير أن نوافق عليه، وفي نفس الوقت يستحيل في اعتقادي أن نوافقه على حد استنتاجاته الرئيسية، لست الآن أناقش المسألة العامة عما إذا كان من الممكن جعل النقد الأدبي علمًا كما جعل علم النبات الجيولوجيا علمين، وإنما نقطة الخلاف عندي هي إنكاره التام للنقد الحكمي. فمهما تكن النتائج التي يحصل عليها بالنقد الاستدلالي فإنها نتائج لا يستطيع دارس الأدب أن يقنع بها، فبينما يمكن أن يرحب بهذه الطريقة كأداة هامة جدًّا في النقد فإنه لا يمكن قبولها كبديل كامل عن كل الطرق الأخرى.

الناقد العلمي للأدب هو كما يقول مولتون: «ليس له أي شأن بالجودة النسبية أو المطلقة». فهو يعرف الاختلافات في النوع، ولكنه لا يعرف الاختلافات في القدر والقيمة، وهو يبحث عن القوانين والمبادئ لمجموعة ما من الأدب مثل الدراما الشكسبيرية، ويبحث عنها في العمل نفسه، فإذا وجدها حددها، ولكن ليس لديه فكرة يقولها عنها. فمسألة ما إذا كان نقد الحياة الذي تحتوي عليه الدراما الشكسبيرية صائبًا أم غير صائب، وما إذا كانت المبادئ الفنية لصنعها حسنة أم رديئة هي مسائل تقع خارج ميدانه كباحث علمي عن الظواهر كما هي في الواقع.

ولكن هذه الأسئلة وجميع الأسئلة التي من نفس النوع العام هي أسئلة لا مناص منها وهي طبيعية ومشروعة، فهي تجبرنا على أن ننتبه إليها ونحن لا نستطيع أن نتجنبها، ونحن لنا الحق أن نطلب الإجابة عليها حتى ولو لغير سبب إلا مجرد إرشادنا في قراءتنا. وهنا تنعدم كل المشابهة بين الأدب وبين العلم الطبيعي كالجيولوجيا. فالجيولوجيا تتناول ظواهر ليس فيها عناصر للشخصية، وللصدق والكذب، وللقوة العاطفية، وللنتائج الفنية. ومثل هذه العناصر هي من جوهر الأدب الذي إنما يوجد ليفسر الحياة في صور من الفن والذي لذلك يجب أن يقدر بكل من صفتي التفسير والفن، وفي الجيولوجيا لا نتساءل إلا ما هو هذا الشيء وكيف صار إلى ما هو عليه. فنشرح ذلك، وبالشرح تنتهي مطالبنا، وأما في دراسة الأدب فهذه الأسئلة تقود مباشرة إلى المسألة التالية عن أهمية الشيء الذي نشرحه بالنسبة لنا وللناس الآخرين، أي مسألة ميزاته وعيوبه الإنسانية والفنية ومن العبث أن يقال: إنه حتى أمام الذي يتناول موضوع الأدب كما يتناول موضوع الجيولوجيا في روح من الاختبار الخالص لا يكون وجود للمزايا والعيوب. فإن المزايا والعيوب يؤمن بها العلمي نفسه، كما يؤمن بها الأستاذ مولتون لأنه إذا خصص مجلدًا ضخمًا عظيمًا عن العرض الاستدلالي لفن شكسبير، فإنه من الواضح أنه يرى أنه يستحق ذلك، لأنه مثلنا قد قاده إلى البدء بذلك بعض ميول الذوق فاعتقد بتفوق شكسبير كفنان تمثيلي. وهكذا اعتقد أن طرقه الفنية هامة ليس فقط كطرق لشكسبير بل أيضًا كطرق يمكن أن تعتبرها بارعة في نوعها، وإلا فإذا كان كالجيولوجي تمامًا غير مهتم بقيمة الصخور التي يدرسها فإنه يمكنه سواء بسواء أن يكتب بتفصيل عن الفن التمثيلي لشريدان أو حتى عن مؤلف كتاب Box and cox (من الواضح بالطبع أن هذه أمور تافهة ومؤلفات عديمة الأهمية).

وليس هذا إلا ما كان منتظرًا، فمهما تكلمنا كثيرًا عن علم النقد، فإن الحكم في الأدب شيء ضروري، فالتلميذ الصغير يحكم بطريقته البسيطة الخاصة حيث يقول عن كتاب إنه «حلو» أو «رديء». وأخته تحكم حين تقول عن حكاية: إنها «حلوة» أو «مرة». فلا يستطيع أحد أن يقرأ بتفهم دون أن يكون رأيًا ما عن قيمة ما يقرؤه. وإن أول سؤال توجهه إلى صديق لك يأتيك بكتاب جديد لتقرأه هو ماذا يظن عنه. وحين نتعمق أبعد في دراسة الأدب فإن مسألة التقدير بالضرورة تتعقد وتزداد صعوبة، فنجد أنفسنا مرغمين على اعتناق حكم مخالف لما كنا نعتقده أولًا من رأي متزمت، وعلى التفكير ثانية فيما كنا أصدرنا فيه من حكم نهائي. إذ فشل النقاد أنفسهم في أن يتفقوا على

مسائل تبدو أساسية كثيرًا ما يدعو إلى الشك وأحيانًا يدعو إلى السخط، ولكن ليست هذه بالأسباب التي تدعونا إلى إهمال المسألة، أو إلى اتباع ما للباحث العلمي من موقف تام المحايدة عديم الميل. إننا دائمًا نقبل شاكرين ما يعطينا إياه الناقد الاستدلالي، ولكننا رغم ذلك سنتحول إلى الناقد الحكمي على أمل أن يتمم عمل الاستدلال بمساعدتنا على أساس النتائج التي حصلنا عليها في أن نميز بين ما هو رائع في الأسلوب، وما هو ليس برائع. فالاختلافات في القيمة لها وجود، يجب ألا تهمل وألا يغفل عنها. وإن المسألة العظيمة عن القيم الأدبية ستظل خالدة باقية، هذا إلا إذا اتخذنا موقف الجيولوجي الذي يستوي أمامه في الأهمية كل أنواع التكوين الصخري فاستوى أمامنا في الأهمية كل أنواع الأدب، وفي هذه الحالة يستوي عندنا أن نقضي حياتنا في دراسة الروائع أو في دراسة الغناء. فإذا كان هذا هكذا فإن النقد الحكمي الذي يحاول حل مسألة القيم الأدبية literary values، مهما تكن أخطاؤه القديمة كثيرة، ومهما يكن من المؤكد أنه سيلاقي في المستقبل أسبابًا كثيرة للفشل والإخفاق أمام الصعوبات اللانهائية التي تعترض طريقه، فإنه برغم ذلك كله ستظل له منزلته التي يجب أن يحتلها وواجبه الذي يجب أن يقوم به.

دراسة النقد كأدب

قد تناولنا حتى الآن أدب العرض والحكم من ناحية علاقته بالأدب الذي تناوله كموضوع له، والآن نعرض لجانب آخر من موضوعنا.

ففي المرة الأولى نرجع إلى قطعة من النقد لاهتمامنا بالكتاب، أو بالمؤلف الذي يتناوله هذا النقد، ولكن بعد ذلك سوف نستكشف في هذا النقد شيئًا آخر يستدعي اهتمامنا، فمثلًا كتاب أرنولد Essays in criticism قد تهتم بقراءته أولًا لكي تحصل على تقدير أتم لوردسورت أو لبيرون أو لشلي أو لكيتس، ولكن بصرف النظر عن المساعدة التي يقدمها إلينا الكتاب في هذا السبيل، وبصرف النظر عن أهميته الثانوية كوسيلة إلى غاية، فإن له قيمته الذاتية كتعبير عن الناقد نفسه، عن شخصيته وفكره وطرقه وأغراضه. وحتى لو وجدنا أقوال أرنولد عن هذا الشاعر أو غيره غير مرضية، وحتى لو لم تجد في هذه الأقوال فائدة ما أو وجدنا فائدة قليلة فيها كوسيلة إلى غاية. فإنها تظل ذات أهمية ولذة باعتبارها أقواله هو، وما يصدق عن أرنولد يصدق بالطبع عن كل النقاد الكبار. ومعنى هذا أن النقد، برغم أنه قد يعتبر مبدئيًّا كأداة في دراسة الأدب فإنه يجب ألا يعتبر أداة فقط، فإنه في نفسه صورة من الأدب، وعلى هذا الاعتبار يستحق أن يدرس لقيمته الخاصة.

وفي دراستنا لأدب النقد سوف نتبع بالطبع النظام الذي اتبعناه في دراسة الأدب عمومًا.

النواحي الشخصية

لما كانت الشخصية هي الحقيقة المبدئية في كل الأدب فإننا نبدأ بالناقد نفسه. فتكون مهمتنا الرئيسية أن نرى ملاءمته لمهنة المفسر والقاضي. ومن الواضح أن كلامه عن كتاب أو مؤلف لا يكون له أي أهمية لنا إلا إذا كان لدينا اعتقاد بأنه يتكلم كأديب له حق خاص في أن يسمع كلامه عن هذا الموضوع. ولذا سندرس أسئلة متعددة عن مؤهلاته، ولن نتكلم هنا إلا عن أهم هذه المؤهلات.

بعض المؤهلات للناقد الحق

فأولًا: إلى أي حد يقترب في تكوينه الفكري وفي نفسيته مما نسميه النموذج المثالي للناقد؟ ثم — لما لم يكن في طوق الإنسان أن يبلغ المثل الأعلى وليس له إلا أن يتقرب منه فقط — إلى أي حد وفي أي النقط يجب أن نغفر له نقائصه؟ الناقد الحق يجب أن يكون ذهنه منتبهًا ومرنًا، حاد النظرة، سريع الاستجابة لكل التأثيرات، قوي الفهم للأساسيات، وفوق ذلك يجب أن يكون كما قال ماتيو أرنولد قادرًا على أن يرى الشيء كما هو في الحقيقة، وألا يزيغ في ضباب من ميوله الخاصة وأفكاره السابقة. ومعنى ذلك أنه يجب أن يكون خاليًا تمامًا ومتجردًا عن كل ميل من أي نوع، ميل الأذواق الفردية، وميل الثقافة، وميل العقيدة والطائفة والحزب والطبقة والأمة. والآن لما كان أعظم النقاد، حتى ناقد مثل لسنج، يخففون في أن يمتلكوها جميعًا، فإنه يكون من اللازم علينا أن نتبين بدقة وعناية كل علامة على شيء يعوق ذهن الناقد على أن يعمل عملًا حرًّا نزيهًا في موضوعه، وأن نتتبع هذه العلامات حتى نرجعها إلى أصولها إذا استطعنا، وأن نشرحها ونعللها، وأن نقدر دائرة تأثيرها واحتمالات نتائجها وموقف الناقد بإزاء المنقود، كموقف أرنولد مثلا بإزاء وردسورث وشيلي، سوف يقودنا إلى أن نتساءل هل هذا الموقف لا يمكن تفسيره بعلة خاصة في الناقد نفسه. وسوف نجد في كثير من الحالات أن النقد الذي يتميز في حدود معينة بقوة الفهم وصحة الإدراك يشوهه، بل ويجعله أحيانًا كاذبًا عادة ذهنية خاصة أو فكرة سابقة لا أساس لها. وأروح مثال لذلك جونسون، الذي كان

ناقدًا بارعًا للأدب حين يكون متعاطفًا مع أغراض المؤلف ومبادئه. وكان على العكس تمامًا حين كان يتناول الأدباء الذين لا يعطف عليهم لسبب ما. وهكذا نجد أحسن عمله في نقده ليوب وأديسون اللذين كانا داعيين للمثل الأدبية التي كان يقدرها، ونجد أسوأ عمله في نقده لملتن وجراي. فقد أفسد حكمه على الثاني مخالفته له في الميول الشخصية والأدبية، وأفسد حكمه على الأول مخالفته له في المذهب السياسي. وكولردج الذي يعد من طبقة أعاظم النقاد الإنجليز في قوته على عمق النظرة وعلى البديهة الشاعرية كانت قوته على رؤية الأشياء كما هي في الواقع كثيرًا ما تنهدم بأفكار سابقة ميتافيزيقية وبتقديس لبعض أدباء متعينين يشبه في سخفه وقيامه على غير أساس تقديس كتاب القرنين السابع عشر والثامن عشر لليونان والرومان. وقد مدح كولردج مدحًا كثيرًا على نقده لشكسبير، ولكن هذا النقد على ما فيه من إلهام وإيحاء فإنه يتميز بأشد أنواع الشذوذ فإن كولردج هو الذي يجب أن نعده في إنجلترا مسئولًا عن هذا النوع من دراسة شكسبير دراسة شخصية فقط وغير تاريخية، وعن هذا الهراء والسخف الذي يقولونه عن استقلال شكسبير التام عن كل ظروف الزمان والمكان. يقول Arthur Symons: «حين يكتب كولردج نقدًا عن شكسبير فإنه يعطينا أعمق فلسفته (أي فلسفة كولردج)، هذا حق، ولكن يجب لا ننسي أنها فلسفته هو وليست فلسفة شكسبير هي التي يعطيناها. ففي اتباعنا لتغيراته يجب أن نميز دائمًا بدقة بين ما يقرؤه من شكسبير وما يقرؤه من نفسه هو عن شكسبير. وهكذا كثيرًا ما سنجد من اللازم أن نضرب بأعمق فلسفة كولردج عرض الحائط لكي نرى عمل شكسبير المؤلف التمثيلي الإليزابثي كما هو في الواقع وكما هو نتاج لعبقريته وعصره. ومثال ثالث هو أرنولد نفسه، الذي كان يعتقد أن رسالته أن يعلم الناس التجرد عن الهوى والميل، والذي قد بذل أقصى جهده في هذه الرسالة، ولكنه برغم ذلك نجد فيه علامات بارزة لميل خاص، ناشئ عن دراسته المبكرة في أكسفورد وعن ثقافته الأكاديمية الشديدة الضيق. وقد قاده هذا إلى أن يبالغ في قمة الأساتذة اليونان، وأن يبالغ في قيمة الدراسات الكلاسيكية كمدرسة للذوق، بل وقاده هذا في بعض الأحيان إلى أن يرجع إلى الآراء القديمة عن المبادئ النقدية المحدودة وعن النهاية في الأدب.

وليس من اللازم أن نضيف أمثلة أخرى لما يعتور الحكم من فساد بسبب الأنواع المختلفة للميل والهوى التي تتعارض أحيانًا مع صحة نظرة الناقد ومع نزاهة آرائه وحيادها، وقد تكلمنا بما فيه الكافية لتأكيد المبدأ الذي قررناه، وهو أنه في دراستنا

لكتابات ناقد ما من الهام أن نتبين أفكاره السابقة. وأن نتعرف تأثيرها على فكره وأن نقدرها التقدير العادل في تقديرنا لقيمة عمله.

ومثل ذلك نقول عن نقاد المتنبي فكثير منهم عابوه وغالوا في إظهار عيوبه من غير حق حتى أتى عبد العزيز الجرجاني فأنصفه وأنصف خصومه.

ذخيرة الناقد

ولكن مؤهلات الناقد لا تعتمد على مواهبه الطبيعية فحسب، وهكذا ينشأ سؤال ثان عن ذخيرته وبضاعته التي يتخذها لعمله. أغلبنا يعرف أناسًا على علم زهيد ولا دربة لهم بالصنعة، ولكن شعورهم الغريزي بما هو جيد في الأدب قد أعطاهم برغم ذلك قوة غريبة على الإدراك والتقدير والتمييز. فمن الواجب ألا نحتقر الحكم النزيه الذي يصدره الهاوي القدير على قطعة أدبية، فإن لهذا الحكم في الحقيقة قيمة كبيرة ولو لمجرد أنه جديد مستقل وخالص من التأثير المخادع لأعظم نوع من أنواع الميل وهو ميل الاحتراف والمهنة، وفي نفس الوقت فإن النقد المنظم والعلم المنظم والمران على الصنعة هي أشياء لازمة تمامًا. وقد قال كاتب من أبرع النقاد الفرنسيين المحدثين: «ليس للقارئ العادي الذي تسيره الصدفة الحق في أن يحكم على العمل والفن بدون تربية طويلة شاقة لذوقه. فإذا لم تكن توجد الموهبة الفطرية فلا أقل من الخبرة المكتسبة بالصنعة والاحتراف». قد يكون في هذا القول نوع من المبالغة: ولكن صدقه العام لا يمكن إنكاره. فمن اللازم أن يكون لناقد الأدب كما لناقد الفن تثقيف خاص. ونعني بالتثقيف تحصيل المعرفة وتهذيب العقل معًا، فالناقد يحتاج إلى المعرفة لتغطية سعة النظرة ولتكون أساسًا صالحًا لحكمه، وهو يحتاج إلى تهذيب العقل ليجعل هذه المعرفة قابلة لأن ينتفع بها وإن مقدار صلاحيته كمفسر وحاكم ليتناسب مع معرفته وتهذيبه، فإذا لم توجد المعرفة والتهذيب فإن آراءه مهما تكن لذيذة وموحية فإنها تكون تافهة القيمة.

وهكذا يكون من العبث أن يحاول أحد الحكم على «الفردوس المفقود» دون أن يكون عارفًا للإلياذة والإنيد والمعرفة التامة الدقيقة بأعظم منتجات العالم في القصة التمثيلية والرواية النثرية هي شيء لا بد منه لأي واحد يحاول أن يصدر حكمًا على رواية أو على دراما، ومن العسير ألا نوافق أرنولد في قوله إن أقل ما ينبغي أن يكون عليه استعداد ناقد هو معرفة أدب كبير بجانب أدبه، وكلما كان مختلفًا عن أدبه كان ذلك أفضل، وليس هناك مبالغة قط في قوله: «إن الاستعداد الكامل يجب أن يحتوي على

معرفة أحسن الأشياء في كل الآداب الأوربية القديمة والحديثة، وحتى في الآداب الشرقية القديمة، وإن انحصار المعرفة في أي نوع من الأدب سينتج حتمًا ضيق الحكم وانحرافه».

ومن الضروري الإلحاح في بيان حاجة الناقد إلى المران والنظام، لأنه شيء له أهمية عملية، فمن أشد الصفات الغريبة السيئة في نقد الصحف والمجلات المعاصرة. على الأقل في إنجلترا وأمريكا، حاجتها إلى الاتزان والرزانة والتعقل. قد تظهر رواية جديدة لناشر، وقد يظهر كتاب ذو صفات خاصة تستحق كلمة من التقدير. فإذا قرأنا ما يكتب عنهما من ملاحظات في صحيفة ما، وجدنا ناقد الصحيفة وقد فقد نفسه في ثورة من الإعجاب والانفعال، فيعد العمل كآية فنية، ويعتبر مؤلفها للتو واللحظة فنانًا كاملًا إذا قيس بسكوت وديكنز. ثم تمر بضع سنوات، فيختفي الكتاب العظيم ومؤلفه أو يتراجعان إلى مرتبة الفناء؛ والناقد الصحفي الذي يبدو أنه غير قابل لأن تعلمه التجربة ينفجر بلا خجل في ثورة أخرى من الاحتقار وعدم التقدير لدى ظهور آية فنية أخرى من عبقري آخر من الطراز الأول. وهذه التصورات الباطلة للنقد الصحافي الدوري تدل بالطبع على تساهل في الذوق المعاصر، فالناقد الصحافي لا يشعر إلا قليلًا بمسئوليات مهنته، ولا يهتم إلا قليلًا بالمسائل الحقة في الأدب، إلى حد أنه لا يتوقف لكي يزن كلماته أو لكي يقدر الأهمية الحقيقية لآرائه، بينما الشعب الذي يطالع الأدب الدوري لكي يقرأه بأسرع ما يمكن وينساه بأسرع ما يمكن لا يفرض عليه بالطبع أي تقيد ولا يمكن الادعاء بأن هذا التساهل المؤسف يمكن علاجه بمجرد زيادة المعرفة والتهذيب في هؤلاء الذين يتقدمون كمرشدين للذوق العام في المسائل الأدبية، ولكن ازدياد المعرفة والتهذيب سوف يساعد بلا شك على أن يضمن بعضًا من هذا الاتزان والرزانة والتعقل التي يكون النقد بدونها أردأ من الرديء.

ما ينبغي دراسته من النقد من عمل الناقد

توجد نقط متعددة يجب أن توضع نصب العين في الدراسة المنظمة لعمل أي ناقد، فيجب أن تتعمق في صفاته ومؤهلاته الشخصية، وإلى أي حد تعينه هذه أو تعوقه في قيامه بعمل الحكم على كتاب معين أو مؤلف معين. ويجب أن نتنبه لكل علامة على الميل والهوى، وأن نتبين مصادرها وقيمتها، ويجب أن نختبر أسس أحكامه والمقياس الذي يشير إليه صراحة أو ضمنًا، ويجب ألا نهمل أيضًا مسألة هامة هي الروح العامة في عمله، فالناقد قد يكتب برغبة صادقة في فهم منقوده وفي تفسيره وفي إنصافه، أو

قد يكتب لكي يعرض علمه الخاص ومهارته الخاصة على حساب المؤلف، وقد يكون متعاطفًا معتدلًا عفيفًا مهتمًّا فقط بأن يرى ما هو حسن، أو قد يكون لائمًا معنفًا كثير التأنيب ومصممًا على تصيد العيوب والاقتصار على النقائص.

ومهما يكن رأينا عن نقد أديسون سيئًا فإننا يجب أن نعترف بأن روحه العامة رائعة. فقد كان يعتبر من واجب الناقد الحق أن يبحث عن المحاسن لا عن العيوب، وكان يعد واجبه الأساسي أن يستكشف مواطن الجمال المختفية للأديب وأن يقدم إلى العالم هذه الأشياء التي تستحق الملاحظة.

وأما الروح العامة لنقد Lord Jeffray فهي على العكس من ذلك تمامًا، فإن عقيدته كانت كما يقول الأستاذ سانتسبري: «إن المؤلف قد جاء أمام الناقد بحبل على عنقه، وقد عفا عنه ولم يشنق تكرمًا وتفضلًا». وهي فكرة يقول عنها سانتسبري بحق إنها «فكرة متجبرة وسخيفة معًا»، ومع ذلك فإنها لم تنقرض بعد وقد سببت كثيرًا من الضرر للنقد. ولا ينكر أحد أن هناك مواطن تكون فيها قسوة النقد عادلة تمامًا، وأن التجبر إذا كان خاطئًا دائمًا فإن الرأفة الضعيفة العمياء لا يمكن أن تكون صائبة قط. والآن ليس علينا إلا أن نلح في أهمية أن نعتبر روح كتابات الناقد من مميزات عمله، وأن نتبين الطريقة التي بها تدخل هذه الروح إلى أحكامه وتكونها.

النواحي التاريخية من دراسة النقد كأدب

الطريقة المقارنة في دراسة النقد

في دراسة النقد كما في دراسة الأنواع الأخرى للأدب سننتقل إلى أن نوسع معرفتنا بالكاتب المفرد ونجعلها أكثر تحديدًا بواسطة المقارنة، فنضع عمله بجانب عمل النقاد الآخرين الذين تناولوا نفس الموضوعات، ونفس الكتب أو المؤلفين أو العصور أو الأنواع الأدبية، وبهذا نحاول أن نعرف قوة كل وضعفه أكثر مما لو درسناه على انفراد، وإذا نحن لم نعد نقتنع — كما كنا في القراءة غير الدقيقة نقتنع — بمجرد ملاحظة الاتفاق أو التخالف في الأحكام، فإننا سنختبر بدقة كل نقط التشابه والاختلاف في الأشياء التي تقع من وراء الأحكام، في الموقف الشخصي وفي الميول الشخصية، في منهج التناول، في النقط التي يبالغ في تأثيرها أو تهمل، في الطرق والمثل والنفسية والذوق. والنتائج التي يحصل عليها بمثل هذه الدراسة المقارنة لن تكون شائقة في حد ذاتها فحسب، ولكن يكون لها قيمتها الخاصة في مساعدتنا على إرجاع صفات عمل كل ناقد إلى مصادرها البعيدة في النفسية والثقافة والأغراض.

وكلما تعمقنا في ميدان هذه الدراسة المقارنة دهشنا للتنوع العظيم غير العادي في الآراء النقدية، ولإخفاق النقاد في أن يصلوا إلى اتفاق بينهم حتى عن الأمور الأساسية. وهذا هو ما كان سببًا في ما لقيه النقد كثيرًا من الازدراء والكراهية. وقد عزز هذه العقيدة عن تفاهة النقد ما يحدث من أن الأحكام المعاصرة على كتب جديدة تخفق في أن تعطي مقياسًا صادقًا لقيمة هذه الأعمال.

وفي كثير من الأحيان بالطبع تكون هذه الاختلافات في الرأي النقدي اختلافات شخصية فقط. فإذا كانت كذلك فإنها يجب أن تقل، وهي تكون حينئذ شائقة في حد

ذاتها، ولكن سنجد أنه كثيرًا ما تكون الاختلافات والاتفاقات مجمعة في مجموعات، فنجد قدرًا من التطابق العام ومن اتفاق الرأي بين نقاد نفس العصر والمدرسة، وقدرًا من عدم التطابق ومن افتراق الرأي بين نقاد العصور المختلفة. وهكذا يمكن أن تدخل المميزات الفردية إلى حد ما في مميزات الطبقة التي ينتمي إليها كل ناقد. وليس هذا إلا النتيجة الحتمية لاعتماد الأدب على حياة العصر الذي ينتجه وقد شرحنا هذا فيما تقدم. فالنقد لا يقل عن أي نوع من أنواع الأدب في أنه بينما هو لا يتوقف لحظة عن أن يكون أداة للشخصية فهو في نفس الوقت تعبير عن روح العصر الذي جاء منه.

الدراسة التاريخية للنقد

ننتقل من دراسة النقاد المفردين إلى الدراسة التاريخية للنقد، وهو موضوع على غاية من التشويق، لأن تاريخ النقد يحتوي تاريخ التغيرات التي تطرأ من عصر إلى عصر على فهم الناس للأدب، لأغراضه ولمبادئه، لموضوعه ووسائله، للأشياء التي يجب أن يبحث عنها أو يتجنبها، وللمثل العليا التي ينقد بالنظر إليها.

تغير الآراء عن المؤلف الواحد

وهناك فكرة سهلة وهي أن نتتبع ونجمع التغيرات التي طرأت على الرأي النقدي تجاه أديب واحد. ومن أشد الأمثلة بروزًا تاريخ نقد شكسبير من عودة الملكية (سنة ١٦٦٠) إلى عهد كولردج أو بعد ذلك وهو مثال مشهور. وهناك مثال آخر ليس على هذه الشهرة ولكنه لا يقل فائدة. وهو عن Bunyan فالقرن الثامن عشر بنظرياته عن العظمة في الأدب، وبفهمه الضيق للفن، وبعدم صلاحيته لإدراك قيمة الطبيعة الصادقة والبساطة قد وجه انتباهًا ضئيلًا جدًّا إلى هذا المفكر. فإذا صادف أن التفت إليه ناقد في القرن الثامن عشر عده عاديا ومبتذلًا ومن الرعاع. ثم ننتقل إلى القرن التاسع عشر فنجد سوثي يطبع كتابه The Pilgrism's Progress، ونجد ماكولي يثني على سوني لقيامه بطبع الكتاب النفيس، وينتهز الفرصة ليغمر الكتاب بالتقدير والإجلال واصفًا إياه بأنه كتاب رائع عجيب شائق لكل قارئ، وكذلك كان موقف كل النقاد الإنجليز من ذلك العصر إلى اليوم تجاه هذا الكتاب العظيم.

كيف نفسر هذه التغيرات

كيف نفسر هذا التغير في نظرات النقاد؟ لا يستمد التغير سببه من الميول الشخصية لهذا الناقد أو لذلك. وإنما يجب أن يبحث عنه في دراسة كل التأثيرات في الأدب التي اجتمعت في قرن ونصف قرن لكي تغير طرقه وروحه، ولكل القوى خارج الأدب التي عملت كثيرًا على أن تنتج هذه التأثيرات خلال التبدل العظيم الذي أحدثته في المثل الخلقية والدينية والنفسانية فإن ظواهر الأدب والحياة مترابطة إلى حد عظيم بحيث يستحيل أن نقص بالتمام قصة هذا الأديب الذي كان مهملًا ثم ارتفع إلى طبقة العظماء المعروفين.

تاريخ النقد كملحق لتاريخ الأدب

وهكذا يتسع تاريخ الرأي النقدي من كل جانب حتى يصبح ملحقًا لتاريخ الإنتاج الأدبي. ولهذا لا يمكننا أن ندرس مثلًا نقد القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر في علاقته مع الحركة الكلية للأدب من عصر الكلاسيكية إلى عصر الرومانتيكية، ويمكننا أن نتتبع هذا التطور في تعرف تغير الآراء تجاه پوب وهو أعظم شخصية في العصر الكلاسيكي.

وهكذا يتضح أن تاريخ النقد كتاريخ للآراء المتبدلة عن كل جانب وكل صفة من الأدب يعطينا ملحقًا لا غنى عنه بل يعطينا شرحًا قيمًا لتاريخ الإنتاج الأدبي. وإن تاريخ النقد في الحقيقة هو الذي يجب أن نرجع إليه إذا أردنا أن نستكشف أساس التغيرات التي نحتاج إلى تتبعها في دراستنا لتاريخ الأدب.

النقد والإنتاج

ويحسن أن نذكر هنا بعض ملاحظات على حظ من الأهمية. كان النقد دائمًا محافظًا، ظل يبحث عن المرشد في الماضي وقل أن شجع التجارب أو التطورات الجديدة، وكانت قوته في العادة تتخذ للتعطيل والتقييد. ففي كل مرحلة من مراحل التغير كان صراع يقوم بالضرورة بين قوى الإنتاج وقوى النقد، وليس هذا الصراع إلا ظاهرة واحدة للمعركة التي تظل قائمة إلى الأبد في كل ميادين الحياة والفكر بين الحرية والجمود، بين التجديد والتقليد، بين الذاتية والقواعد، بين الجديد والقديم. ففي الأدب كما في أي شيء آخر نجد أزمنة الجمود والسكون التي تتغلب فيها الروح النقدية، ولا يتحرك الرجال

إلا في سبل مرسومة تمامًا، تتعارك مع أزمنة المخاطرة والاتساع التي تحرر فيها القوة الخالقة نفسها وتتقد العبقرية بلهفة ونفاد صبر إلى استكشاف «غابات جديدة ومراع جديدة». وفي الأدب كما في أي شيء آخر أيضًا بينما تميل الروح النقدية دائمًا إلى أن تجعل نظرياتها النقدية شديدة صلبة متزمتة متعنتة تجد الحالة تنقلب وتبدلها الثورات التي تظهر وتنتشر فيؤمن بها الجيل الجديد. ثم يبالغ في الإيمان بها حتى تعود هي الأخرى نظريات جامدة فتقوم ثورات جديدة ضدها وهكذا. وفي الأدب كما في أي شيء آخر إذا كان الجمود ينتهي إلى أن يكون ظلمًا واستبدادًا وسلطة مطلقة فإن الحرية كثيرًا جدًّا ما تصير فوضى وجموحًا وإباحية. حقًّا إن التاريخ كثيرًا ما أثبت أن الأدب قد بلغ أجوده حين تحدى الناقد وتحكماته، ولكن برغم ذلك يجب ألا ننتقص من تأثير النقد كقوة منظمة. حقًّا إنه لو أطاع الأدباء النقاد لما وجدت الدراما الشكسبيرية، أو الحركة الرومانتيكية.

ولكن من ناحية أخرى لن ينكر أحد أن بعض المبالغات البارزة الزائدة عن الحد التي تميزت بها الدراما الشكسبيرية والحركة الرومانتيكية كان يمكن أن توقف وتردع لو وجه انتباه أكثر إلى قواعد النقد.

ولكن يجب أن نتذكر أن النقد فيما خلا وسيلة التقييد والإرشاد لم يلعب إلا دورًا ضئيلًا في تقدم الأدب. فهو قل أن أوحى بشعور جديد أو استكشف أرضًا جديدة. حقًّا إن الحركة الجديدة قد يصاحبها أو حتى يتقدمها دعاية نقدية كما حدث في الحركة الرومانتيكية في فرنسا، ولكن العادة أن العبقرية الخالقة تتقدم في الطريق كقائد ويتبعها النقد، وحتى حينما يتغير هذا الترتيب فقل أن تكون النتائج مرضية تمامًا. إذ الأدب الذي ينشأ لكي يطابق قوانين موضوعة محددة لا بد أن يتميز بصبغة من الجمود والتقييد. وحتى حين يكون الشاعر ناقدًا جيدًا بقدر ما هو شاعر جيد فإنه يمكن أن يقرر كقاعدة عامة أنه يحسن أعظم الإحسان في عمله كشاعر حين يعمل متبعًا الوحي الطبيعي لعبقريته وبدون أن يحاول توضيح أية نظرية يعتنقها. ووردسورث وماتيو أرنولد مثلان لهذه الحقيقة.

مشكلة تقدير الأدب

درسنا حتى الآن بعض النقط الهامة التي يحتاج إلى بحثها في الدراسة المنظمة للنقد وبعض المسائل الرئيسية التي تلزم مناقشتها في خلال ذلك، وبقي علينا أن نتناول مشكلة تقدير الأدب من ناحيتها العملية.

هناك حقيقتان تبرزان بوضوح، فمن ناحية برغم كل النظريات الجديدة في إمكان نوع علمي خالص من النقد لا تبذل فيه أي محاولة للتقدم من التفسير إلى الحكم، فإن الحكم يجب أن يظل يعد في الحاضر كما كان في الماضي واحدًا من المهمات الحقة للنقد. ومن ناحية أخرى فإن النتائج التي حصل عليها من ممارسة الحكم كانت في مجموعها متغيرة وغير ثابتة وغير مقنعة إلى حد أنه بينما أحقيتها لا يمكن أن تنكر فإن فائدتها يمكن أن توضع موضع الشك والتساؤل. وبالنظر إلى هذه الحقائق يجب ألا نستغرب إذا وجدنا نظرية منتشرة جدًّا عن النقد تقول: إن كل ناقد له بالطبع الحق الكامل في أن يكون له فكرته الخاصة وأن يعمل ما في وسعه ليجتذب الآخرين إلى أن يوافقوه، ولكن أمام كل فكرة يمكن أن توجد فكرة أخرى معارضة في نفس الصفة والوجاهة، ولذلك فالنقد قد برهن على أنه في مجموعه مجرد عمل يبطل بعضه بعضًا أو لم يفعل شيئًا أو لم يفعل إلا قليلًا في سبيل أي بناء نهائي للقيم الأدبية. ومن الحسن أن نتكلم عن مقدرة الناقد على الحكم، ولكن قد يتساءل: هل الناقد حقًّا قاض؟ أليس هو أقرب إلى أن يكون في طبيعته محاميًا؟ وهل كل حكم شخصي بالضرورة؟

وهكذا نصل إلى المغزى التام للنزاع الذي كثيرًا ما يثار، فيقال: إن كل حكم في الأدب هو بالضرورة شخصي في مصدره وفي نوعه: فإذا عبرت عن رأي معين عن قيمة كتاب كنت أقرؤه فإن هذا رأيي وليس أزيد من ذلك. فإذا قال آخر رأيًا معارضًا لرأيي تمامًا فإنه حينئذ يكون لكل حكمه الفردي الخاص المعارض لحكم الآخر. فإذا دخل شخص ثالث في المناقشة ووافق على هذا أو الآخر فإنه إنما يزيد حكمًا فرديًّا آخر يزيد المشكلة تعقيدًا.

وليس من شخصين اثنين يقرآن نفس الكتاب إلا وكان لكل نظريته الخاصة، فكل واحد منهما إنما يتكلم عن الكتاب الذي قرأه هو. ليلبس الناقد رداء القاضي، وليستعمل لغة اصطلاحية، وليعرض كثيرًا من المبادئ والمثل والأحكام. ولكنه لما كان مستحيلًا أن يتخلص من نفسه فإن آراءه يمكن أن ترجع إلى مصدر شخصي تمامًا شأنها في ذلك شأن آراء ذلك الرجل الذي نجده في عربة القطار يثرثر بجهله وعقليته العامية. هلا

يمكن النقد أبدًا أن ينفك مما يتصف به من اتباع الهوى والميل والرغبة الخاصة وعدم التقيد؟ وهلا يمكن أن يزيد على تدوين الأذواق والميول والنفور التي تنقلب بتغير نفسية الناقد وتعتمد على المزاج والعقل والثقافة والميل؟ كلا.

ولا يخلو النقاد أنفسهم من أولئك الذين يعتقدون أنه مهما وضع من المبادئ النقدية ومهما بذلت محاولات للحد من العامل الشخصي فإن النقد كله شخصي وانفعالي، وهكذا يقول أناتول فرانس: «إن الذي يلقي محاضرة عن الأدب إذا كان مخلصًا حقًّا فإنه بدل أن يقول: أيها السادة، سأتحدث إليكم اليوم عن بسكال أو راسين أو شكسبير، يجب أن يبدأ محاضرته قائلًا: أيها السادة، سأتحدث إليكم عن نفسي في علاقتها مع بسكال وراسين وشكسبير».

الاختلافات في القيمة بين الأحكام الشخصية

هنا بلا شك نواجه صعوبة حقيقية، ولكن يجب أن نلاحظ أنه حتى لو كان صحيحًا الرأي الذي عبر عنه الفرنسي العبقري أناتول فرانس هذا التعبير البارع، وحتى لو رفضنا معه التسليم بوجود أي مبادئ ليست مجرد نتاج للذوق الفردي حتى يمكن أن تنفع في ضبط النقد فإننا لا نكون بذلك قد أنكرنا النقد وألغيناه. فإذا نظرنا إلى الموضوع من أوسع نواحيه فإننا نلاحظ أنه في معظم الحالات يوجد اختلاف واضح في القيمة بين حكم وحكم لسبب بسيط هو أنه يوجد اختلاف واضح في القيمة بين قاض وقاض، وقد وضحنا ذلك من قبل، فقد يكون لكل إنسان الحق في أن تكون له آراؤه الخاصة عن مسائل الأدب كما له آراؤه الخاصة عن غيرها من المسائل، ولكن ليس هناك من موضوع يمكن أن يكون رأي شخص عنه في جودته رأي شخص آخر، فإذا وجد مثل هذا الموضوع فإنه بالتأكيد ليس أدبًا، فقد نقرأ لناقد كبير تعبيره عن ميله ونفوره تجاه الكتاب فتبدو لنا آراؤه معتمدة على مجرد الهوى والميل الذاتي، ولكنها دائمًا تستحق الاعتبار والتقدير أكثر مما تستحقه آراء رجل الشارع، ونحن نصغي إلى أناتول فرانس حينما يتحدث عن نفسه في علاقتها مع بسكال أو راسين أو شكسبير بانتباه أعظم مما نصغي به إلى مطلع آخر يتحدث عن نفسه في علاقتها مع نفس الموضوع؛ لأننا ونحن نعلم أناتول فرانس كما نعلمه، فإننا نتأكد من أنه مهما يكن ما سيقوله لنا شعورًا شخصيًا فإنه سيتميز بعمق النظرة والفطنة والذكاء غير العادية. كتب Lord Jeffrey في إحدى مقالاته عن سكوت: «لما كان غرض الشعر هو أن يعطي المتعة فقد يبدو أن

أجود الشعر هو الذي يعطي أعظم المتعة إلى أعظم عدد من القراء». ثم يسترسل النقاد في بيان سخف هذا الرأي وخطئه. ولكن سخف هذا الرأي وخطأه لا يحتاجان إلى بيان، فليست تقاس جودة العلم بمقدار انتشاره بين الشعب أو إعجاب الناس به. وليس يقاس العمل الأدبي أو الصورة أو القطعة الموسيقية بمقدار اجتذابها للعامة غير المثقفة بدلًا من القليلين المثقفين. وإلا فها نحن نجد أنواعًا من الروايات الحديثة يقرؤها من يزيدون خمسين ضعفًا على قراء رواية راقية جيدة لمثل جورج مريديث. فهل يؤدي بنا ذلك إلى أن نشك في عبقرية مريديث لحظة واحدة وأن نفضل عليه أولئك الكتاب السوقيين؟ كلا، وإذن فأولئك الذين يلحون في بيان اختلاف الذوق تجاه المسائل الجمالية يجب أن يعترفوا بأن عنصر القيمة يدخل في الاختلاف، وأنه يجب أن يميز بين الذوق المهذب والذوق غير المهذب، بين الذوق الجيد والذوق الرديء.

إن ما قدمناه يساعد على تصحيح بعض الآراء الخاطئة الموجودة التي كثيرًا ما تقفز إلى الحديث عن مشكلة التقدير في الأدب، ولكنه لا يتناول المشكلة القديمة عن الاختلافات في الحكم بين الخبيرين أنفسهم. وسندرس هذا الآن ولكن يجب أولًا أن نذكر نقطة هامة عن موقفنا الشخصي الخاص تجاه الأدب.

المشكلة الحقيقية، الاستمتاع الشخصي

إذا عبرت عن رأي معين عن قيمة كتاب قرأته فإنه يقال أحيانًا إن هذا هو رأيي ولا يزيد عن هذا، وأن كل الأهمية التي له إنما يمتلكها باعتبار أنه ذكر لذوق فردي لأحد الأشخاص، ولكن هنا ينشأ تساؤل يلقي توًّا على حقيقة الذوق الفردي ضوءًا جديدًا. هل الرأي الذي كونته عن الكتاب بالضرورة نهائي، حتى بالنسبة لي، أهو رأي يجب عليّ أنا نفسي أن أقبله كرأي مرضي تمامًا، أقول: لقد استمتعت بهذا الكتاب، لقد أقنعني وأمتعني وأثار عاطفتي، ولكن هل المسألة تنتهي هنا؛ كلا بالتأكيد. فإن المسألة الحقة التي يجب أن تدرس هي، كما قال سنت بيف: ليست هل استمتعنا بعمل فني معين، وهل أقنعنا وأمتعنا وأثار عاطفتنا، لكن هل كنا محقين في الاستمتاع به وفي كونه أقنعنا وأمتعنا وأثار عاطفتنا. فمن وراء مسألة استمتاعنا بعمل أدبي معين توجد إذًا مسألة تالية هي معرفة صواب هذا الاستمتاع وقيمته. وميولنا ونفورنا، إذا حللت وجد أنها تتغلغل بجذورها إلى أعماق المزاج وتقترن اقترانًا شديدًا بالعناصر الفكرية والخلقية التي تكون شخصيتنا إلى حد أن ضبطها يبدو صعبًا واستئصالها يبدو مستحيلًا. ولكن

من منا لا يدرك أن هناك عالمًا من الاختلاف بين الميل إلى الشيء والنفور عنه، ولا يقتنع بأننا يجب أن نميل إليه أو ننفر منه؟ معظم الناس لا يفكرون إلا تفكيرًا سطحيًّا عن علاقاتهم بصور الفن المتنوعة، ويسرعون إلى الاعتقاد بأن متعتهم السريعة الخاصة هي بالنسبة لهم آخر حكم لهم على القيمة، ولذلك لا يتوقفون لحظة لكي يفهموا المعنى الذي يتضمنه الاختلاف، ولكنهم إذا فهموا هذا المعنى مرة تكشف أمامهم دنيا جديدة من الحقائق. نحن نعلم جيدًا أنه حينما نقول حكمًا عن كتاب في تعبير لا يتضمن إلا مجرد ميلنا ونفورنا، ودون أن نبذل أي محاولة لأن نزيد على ذلك فإننا في الحقيقة لا نصدر حكمًا على الكتاب بقدر ما نحن نصدر حكمًا على أنفسنا، وفي هذه الحالة يكون رأي أناتول فرانس عن قيمة حكمنا صائبًا تمامًا.

ولكننا نعلم أيضًا — وإن يكن الاعتراف بذلك يحتاج إلى شجاعة — أننا في مثل هذا الحكم نعبر عن مواطن الضعف والقصور فينا. وهكذا قد ندرك وجود مميزات عظيمة في قطعة من الأدب حتى حينما لا نستطيع أن نستمتع بها. بل قد يحدث كثيرًا أن القطعة الأدبية بسبب ميزاتها العظيمة لا تنجح في أن تمتعنا وتستثيرنا بل قد نضيق بها ونبغضها؛ لأن الاستمتاع بالعظمة في الفن يحتاج إلى مجهود شاق لا تحاول بذله، أو قد لا نستطيع بذله بسبب التكاسل أو البلادة، أو ضعف الاستعداد، ولذلك نفضل أن نظل في الأشياء القليلة الأهمية لأنها تكلفنا عناء أقل في فهمها والاستمتاع بها.

بعض النواحي العملية لهذه المشكلة

ولكن إذا اعتقدنا عن الثقافة الأدبية أنها شيء ذو أهمية حقة في الحياة فإننا لن نظل قانعين بالبقاء عند هذه الأشياء التي تكلفنا أقل العناء، فإذا تدربنا على أن نعيد النظر فيما قرأناه مصممين على أن ننزع من أنفسنا الإحساسات التي كانت تستثار فينا وقت القراءة فإننا سنجد من الممكن أن نفحص هذه الإحساسات فحصًا نقديًّا وأن نزنها وأن نحكم هل نحن قد استمتعنا لأن سببًا جيدًا أثارنا، وهل المتعة التي صادفناها في الكتاب هي المتعة التي توجد في الأشياء الجيدة؟ ثم يوجد اختبار آخر وضعه أحد النقاد الأقدمين وهو لونجينوس، إذا كان الكتاب كلما أكثرنا قراءته قل تقديرنا له، وإذا كان تأثيره لا يزيد عن وقت تصفحه ومطالعته فإننا نتأكد من أنه برغم ما قد يكون استمتاعنا الأول به عظيمًا فإنه شيء ضئيل تافه. وهكذا نعرف هذه الحقيقة وهي أن متعتنا الشخصية شيء وتقديرنا لقيمة متعتنا الشخصية شيء آخر. قد يتفق الأمران وقد لا يتفقان، فإذا

لم يتفقا فإنه من واجبنا أن نحاول محاولة قوية منظمة أن نحكم أحدهما بالآخر. فإذا ابتدأنا مقتنعين بأننا يجب أن نأخذ ميولنا ونفورنا كما نجدها وأن نسمح لها بأن تتحكم فينا دون أن نعارضها، فإننا بذلك نضيع كل فرصة في أن ننمي قوة النقد وعمق النظرة في تقديرنا، ففي مسائل الأدب كما في غيرها من المسائل، نحن محتاجون أشد الاحتياج إلى أن نتمرن على الاستمتاع. والآن يتضح أننا إلى حد ما مجبرون على أن نعترف بحقيقة بعض المقاييس عن القيمة بصرف النظر عن عواطفنا الشخصية الخاصة، ولذلك يجب أن يكون غرضنا الأعظم أن نقرأ، واضعين هذه المقاييس نصب أعيننا دائمًا، وأن نقدر بصراحة مواطن ضعفنا وتصورنا، وأن نخضع أنفسنا — بصبر وجلد وإخلاص — إلى نظام الأشياء التي تبدو لنا جديرة بانتباهنا مهما كانت تبدو أبعد مما نستطيع أن نصل إليه وبذلك نرفع أنفسنا شيئًا فشيئًا إلى مستواها ونربي أنفسنا في الحكم والذوق، ومثل هذه التربية الشخصية في الاستمتاع بالأدب ممكنة لأولئك الذين يملكون أنفسهم ويخضعونها لإرادتهم. ولن ينكر أحد من الذين قد عرفوا نتائج هذه التربية من ممارستهم لها أنها إذا كان العناء كثيرًا فالمكافأة أعظم.

هذا كاف في مناقشة هذه المسألة عن الأذواق والمقاييس من وجهة صلتها بنا مباشرة. ولكن يبقى علينا دراسة مسألة الاختلافات المستمرة المدهشة في الحكم بين النقاد المحترفين والمتذوقين الهواة.

هل النقد عمل يلغي بعضه بعضًا؟

حتى الآن قبلنا جدلًا الرأي الشائع على أنه صحيح ولا يحتاج إلى استفسار: إن النقد عمل يلغي نفسه aself-cancelling business. وإن تاريخه لا يزيد إلا قليلًا عن أن يكون سجلًا للمعارك والمعارضات، للتأكيدات والإنكارات، وللمثل التي تقام لكي تهدم ثانيًا. ولكن أهذا تقرير للحقائق الواقعة؟ هل النتائج التي يحصل عليها بممارسة الحكم في الأدب على هذا الحد من التنوع وعدم التأكد وعدم الإقناع كما يقال عنها، وكما قد تبدو هي للنظرة الأولى؟ الإجابة الحتمية هي: إنه برغم أن الرأي الشائع يحتوي على قدر كبير من الحق فإنه لا يحتوي على كل الحق بحال من الأحوال.

وليس أسهل من انتخاب جيد للأمثلة — وهي بالعشرات — لكي توجه عملة قوية ضد فائدة النقد، ولكن يجب ألا ننسى قط أنه بينما تاريخ النقد يعرض أغرب المعارضات في الذوق وأقوى التقلبات في الحكم حتى بالنسبة لموضوعات ذات أهمية أساسية، فإنه

يعرض في نفس الوقت من زمن إلى زمن ميلًا بارزًا بين النقاد إلى الوصول إلى اتفاق عن النقط الضرورية، ويعرض إجماعًا باقيًا يكاد يكون تامًّا عن قيمة بعض القطع الأدبية العظيمة، فإذا كانت الاختلافات تجمع ويبالغ فيها فيجب ألا تهمل أيضًا الاتفاقات وإجماع الرأي كلما وجدت.

ولنحاول أن نفهم بالضبط كل ما يعنيه اتحاد الرأي النقدي في بعض الأحيان.

ما معنى اتفاق النقاد؟

لنفرض أنني أتوق إلى أن أدعم أو أصحح حكمًا كونته لنفسي عن كتاب معين، أو حين أجد من الصعب أن أكون أي حكم أشعر بحاجة إلى المساعدة فيه، لذلك أعطي الكتاب إلى ستة من الأصدقاء الواحد بعد الآخر سائلًا كلًّا أن يقول لي بإخلاص رأيه الخاص عنه، ولكي أجعل محاولتي على أوسع نطاق ممكن أجتهد في أن أنتخب أشخاصًا أعرف أن وجهات نظرهم مختلفة اختلافًا واسعًا جدًّا في المزاج والرغبات والأفكار عن الحياة والأدب والخبرة. والمنتظر أنني حينما تصل إليّ الإجابات الست فإنني سأجدها على اختلاف مؤسس إحداها عن الأخرى وأنه وإن كانت قد يكون بها لذة ومساعدة لي باعتبار أنها تعبيرات عن أذواق فردية فإنها لن يكون لها فائدة كبيرة في ناحية أخرى. ولكن لنفرض أنه من بين هؤلاء القراء الستة الذين قد درسوا الكتاب من وجهات نظر ست شديدة الاختلاف وأصدروا ستة أنواع شديدة الاختلاف من الاعتقاد عن الكتاب، من بين هؤلاء خمسة اتفقوا عمليًّا في فهمهم لقيمة الكتاب وأكدوا نفس الصفات التي له في الموضوع والتناول برغم ما قد يكون بين إجاباتهم من اختلاف كثير في التفاصيل. في هذه الحالة سأشعر وسأشعر بحق أن عنصر الشخصية المجردة والميل قد أُلْغِيَ بعض الشيء، وسيزداد هذا الشعور قوة كلما كان الاتفاق بين أناس على نصيب أكبر من الاختلافات في الذوق. وأما المنشق عن الخمسة فرغم أنني قد أعتبر رأيه يستحق من انتباهي ما يستحقه أي رأي خاص من آراء الخمسة، إلا أنني حين أجد إجماع الخمسة الآخرين ضده فغالبًا سأعتبره مجرد منشق، وربما حاولت أن أبحث عن أسباب عدم موافقته، وإذن فإنني هنا سأعمل على أساس من الإجماع العام في الرأي كان ينتظر بدله الاختلاف لا الاتفاق. وسواء أكان هذا الرأي منسجمًا مع رأيي الخاص أم لا، فإنني سأقبله كتقرير صادق عن الصفات الحقيقية للكتاب المذكور.

ما مغزى هذا الفرض؟ مغزاه واضح ولا يكاد يستدعي الشرح. المحاولة التي تصورت أنها تعمل على نطاق ضيق جدًّا قد عملت فعليًّا على نطاق عظيم، وقد وصل إلى اتفاق الرأي في حالات متنوعة بين أولئك الذين كان يظن أنهم يختلفون، وبعبارة أخرى فبالنسبة إلى قيمة مقدار معين من الأدب؛ لا نحن تُركنا أمام أحكام منفصلة لشخصيات فردية يتكلم كل عن نفسه فقط، ولا نحن وُوجهنا بمعارضات بين معتنقي العقائد المتنافسة، ولكننا وجدنا اتفاقًا عمليًّا بين نقاد ليسوا فقط على اختلاف عظيم في الشخصية والثقافة ولكنهم أيضًا من أمم مختلفة ومن عصور مختلفة ومدارس مختلفة. وأمام هذا الاتفاق العام لا يهم الاختلافات العرضية، فما هي النتيجة التي تستنبط من هذا؟ إن هذا المقدار من الأدب قد درس مرارًا، ودرس على أشد المقاييس اختلافًا وتنوعًا، وفي كل دراسة جديدة لم تستكشف إلا نواح جديدة غير منظورة من الجمال والقوة، قد احتفظ بمكانه بين أشد تقلبات الذوق اكتساحًا، وقد قامت دول النقد وسقطت وتركته لم تمسه، وإذن فصفاته ليست بحال من الأحوال أمورًا من الرأي الشخصي المجرد، وعظمته قد أثبتت بالبرهان، والسر في هذا الثبات والخلود في هذه الجاذبية العالمية الدائمة، يمكن أن يوجد في «العظمة»، في الحيوية السامية والقوة الرفيعة.

وإذن فيجب أن ندرك كإحدى الحقائق ذات الأهمية الرئيسية في تاريخ الأدب ما يسميه هيوم: «الإعجاب الثابت الذي صادفته هذه الأعمال التي قد بقيت خالدة على اختلافات الميول والتقاليد وعلى كل أخطاء الجهل والحسد». ويمكن أن يمثل لذلك بالحياة الخالدة للإلياذة والأودسة. قال هيوم: «إن نفس هومير الذي كان يمتع في أثينا وروما منذ ألفين من السنين لا يزال يستمتع به في باريس ولندن. وكل تغيرات المناخ والحكومة والدين واللغة لم تستطع أن تكسف بهاءه وروعته». وقد قال هيوم هذه الكلمات في سنة ١٧٤٢، ومنذ ذلك الوقت قد جدت تقلبات وتغيرات أخرى، ولكن لا تزال على الصدق الذي كانت عليه حين قالها هيوم. وإذن فلنقرأ الإلياذة والأودسة أو لننصرف عن قراءتها إلى الروايات الحديثة التي تشوقنا بجدتها وتناولها لأمور الساعة، ولكننا سوف ننساها بالضرورة غدًا، فإذا قرأناهما فلنستمتع بهما أو لا نستمتع؛ ولنستشر هذا الناقد أو غيره، ولنجد أقصى الاختلافات في تفاصيل الرأي عنهما، ولكن حقيقة واحدة تبقى بارزة: وهي أن اللذة الخالدة لهاتين القصيدتين تقوم دليلًا هائلًا على عظمتهما الحقة وتفوقهما الحقيقي. ولنا أدلة أخرى في العظمة الحقة والتفوق الحقيقي لأعمال أدبية أخرى، مثل الدراما الإغريقية، وروايات شكسبير، وأعمال دانتي وملتن. هذه الأعمال نسلم بأنها

«كلاسيكيات Classics»، لأن الكلاسيكي يمكن أن يحدد ببساطة بأنه الكتاب الذي ثبت على اختبار الزمن والذي قد أعطى برهانًا لا يدحض على حياته الخالدة بثباته وبقائه وبتشويقه العالمي المستديم.[١]

مبدأ العالمية في الأدب

وهكذا يوضع مبدأ على أعظم أهمية في تقدير الأدب، وهو «مبدأ العالمية» أي أن يكون الأدب ممتعًا لكل الناس في كل الأزمان. قال لونجينوس: «يمكن بوجه عام أن نعتبر الكلمات التي تمتع الكل وتمتع دائمًا نبيلة وجليلة. فإذا كان الكتاب يصدر نفس التأثير على كل من يقرءونه مهما تكن الاختلافات في أغراضهم وطرق معيشتهم وميولهم وعصورهم ولغاتهم فإن هذا الانسجام بين الأضداد يقوم دليلًا على صدق الرأي الذي يعتقدونه».

ولا أحتاج إلى أن أنبه إلى عدم الخلط بين هذا المبدأ وبين المبدأ الخاطئ الذي أشرنا إليه سابقًا، والذي يقول: إن قيمة الأدب هي في رواجه بين طبقات معينة من الناس في زمن ما. ولكن هناك نقطة في هذا الصدد تحتاج إلى توضيح، وهي أن القوة التي تكتسب بها الأعمال الخالدة حياة الخلود تعتمد على صفات تختلف تمامًا عن تلك التي تسبب نجاحًا سريعًا عامًّا في الحال.

الصراع في سبيل البقاء، والخلود في الأدب

في كل دائرة الحياة ينتج الصراع لأجل الوجود بقاء الأصلح، واستمرار أي كائن في هذا الصراع لا يمكن إلا بواسطة صلاحيته لأن يلائم بيئته فإذا فشل كائن في أن يلائم بين نفسه وبين بيئة متبدلة فإنه يتهدم، وكلما كان الكائن أسمى كانت قوته أعظم على ملاءمة الظروف المحيطة الدائمة التغير والزائدة التعقد هذه حقائق بيولوجية معروفة، وأنا أشير إليها هنا لأهميتها في مسألة البقاء أي مسألة الملاءمة في الأدب. فالكتاب مثل أي كائن آخر ينجح في اللحظة الأولى بسبب اتفاقه مع ظروف، أي ينجح بسبب قوته

---

[١] لكلمة كلاسيكي مفهومان. أحدهما سيئ وهو الرجعي الممسك بالقديم، والثاني حسن وهو أجود الأعمال الأدبية: فشعر وردسورث الرومانتيكي على هذا المعنى يسمى كلاسيكيًّا.

على إمتاع المجموعة المعينة من القراء الذين يوجه إليهم. ونجاحه الفوري يقاس بمقدار اتساع الإمتاع الذي يثيره، فالكتاب الذي يمتع عامة كثيرين يفعل ذلك لأنه يصيب الوتر الحساس من الذوق العام، لأنه يلائم ويعبر عن تقليد الساعة ويتناول الأشياء التي يفكر فيها الناس ويتحدثون عنها. وبعبارة أخرى هو نوع الكتاب الذي يكون الشعب مستعدًّا له وعلى أعظم الشوق إلى قراءته ولكن الملاءمة التي يضمنها نجاحه الفوري قد لا تكون سوى ملاءمة لظروف محلية فانية، فإذا كان كذلك فإنه حين ينقضي الظرف وحين لا تعود هذه الأشياء التي كان الناس يفكرون فيها ويتحدثون عنها في ذلك الوقت، أقول لا تعود تشوقهم وتلذهم، حينئذ يفنى الكتاب، فلا يعودون يقرءونه. وكثيرًا جدًّا ما يتعجبون من ذلك التحمس الذي قوبل به أولًا، فأية قطعة من الأدب إذا كانت مجردة وقتية فإنها لا بد أن تفنى عاجلًا أو آجلًا بسبب وقتيتها، وإذا لم تكن تحتوي على شيء يزيد على الظروف التي نشأت منها فإنها لا بد أن تموت بموت هذه الظروف. وهكذا نجد نفس الأسباب التي أعطت ذيوعًا وقتيًّا تعمل ضد استمرار حياتها. وهذا هو تاريخ كثير من الكتب التي ذاعت في مدة ثم جهلها الجيل التالي.

لماذا تبقى بعض الكتب

ولكن هناك كتب أخرى تمتلك قوة البقاء على كل تغيرات التقاليد والذوق وحتى الحضارة، وهذا لأنها قادرة على الملاءمة المستمرة المتجددة للظروف الدائبة التطور لحياتنا الخلقية والفكرية، لها رسالة ومعنى إلينا أيضًا. ومثل هذه الكتب قد تكون — وهي في كثير من الحالات بلا شك قد كانت — وقتية في أضيق معاني الكلمة، ولكنها تبقى لا بفضل وقتيتها وإنما برغم وقتيتها، فإن كل ما تحمله معها مما ينتمي إلى مكان وزمان مولدها، فهو عقبة أمام بقائها وليس عونًا على هذا البقاء، وإن كان قد كان عونًا لها في نجاحها الأول. هي تبقى لأنها برغم ما قد تكون قد حملته أولًا من الملاءمة لمطالب لا بد بطبائع الأشياء أن تكون محلية فانية، إن فيها عناصر تظل تحتفظ بقوتها على الإمتاع والإثارة والإيحاء بعد أن فنيت تلك المطالب، وهنا ربما تفشل المشابهة بين ظواهر الأدب وظواهر البيولوجيا فشلًا جزئيًّا؛ لأن الأدب الذي يبقى على كل تغيرات العرف والذوق والحضارة يفعل ذلك لا لأنه يلائم بين نفسه وبين الظروف الجديدة في الحياة والفكر والقول، وإنما لأنه في إنشائه الأساسي قد كان منذ البدء ملائمًا لما هو أولي وبدائي ورئيسي في الطبيعة الإنسانية والتجربة الإنسانية، ولذلك فهو ملائم لشروط تبقى وتستمر مستقلة عن المكان

والزمان، ومن المؤكد أن مثل هذا الأدب باستثناءات قليلة قد أنتجه أناس كان تفكيرهم محصورًا لا في الأجيال القادمة والأشياء الخالدة من الحياة بل في شعبهم الخاص وفي حقائق الساعة ومشاكلها، وإذن فمثل هذا الأدب قد احتوى في إنشائه على قدر كبير من المادة المحلية الوقتية الخالصة، ولكنها هي الميزة الغريبة للكتب التي توهب حياة الخلود أي أنه في هذه الكتب حتى الأشياء المحلية الوقتية تكون في كيفية تناولها وفي عمق نظرتها وفي بلاغة إدراكها وقوتها بحيث تشارك الأشياء العالمية والخالدة في قيمتها وماهيتها.

قيل عن هيرودوتس: إنه كانت لديه البراعة في أن يغرم بالأشياء التي ظل الناس يغرمون بها لمدة ٢٣٠ سنة، وهذه العبارة صادقة ليس فقط على أبي التاريخ بل هي صادقة على كل أولئك الذين كتبوا كتبًا خالدة، فإن خلودها سببه أنها تتناول بقدر لا يجارى من عمق النظرة والفهم والقوة والأشياء التي هي عالمية وباقية في جاذبيتها، مع التجارب والعوامل والعواطف والصراعات والأفراح والأحزان التي تنتمي إلى الأسس العادية للحياة الإنسانية في كل مكان وفي كل زمان. والشيء الذي يكون وقتيًّا وراجعًا إلى ظروف ومناسبات العصر والمجتمع الذي نشأ فيها الكتاب فإنه سيمتعنا كما تمتعنا هذه الأشياء في أي قطعة أدبية أخرى، ولكننا حين نتغلغل إلى أعماقه سنكتشف سر حيويته الباقية في ملائمته العجيبة لما هو أساسي وثابت في الحياة. ونستطيع أن نتبين مقدار ما تبتعد «الكوميديا الإلهية» و«الفردوس المفقود» وقصائد هومير وروايات شكسبير عنا في كل شيء إلا ما هو أساسي وثابت، وبذلك نفهم ما هو السر الذي جعل أروع أدب العالم فوق متناول التأثيرات الهدامة للزمن.

وفي ضوء هذا الشرح المطول نوعًا لمشكلة البقاء في الأدب Survival in literature يجب أن نفهم المعنى العام للعبارة القائلة: إن هناك قدرًا كبيرًا من الأدب يرتفع عن الرأي الشخصي وقد ثبتت عظمته. وسنرجع إلى هذه العبارة لأنها تمدنا بأساس ثابت وسط كل المسائل والمعارضات المتعلقة بالتقدير الأدبي.

تقرير الأدب المعاصر

الاختبار الرئيسي للعظمة في الأدب وهو اختبار قوتها على الخلود هي شيء يجب أن يترك للزمن أن يقوم به، ولكن مع ذلك ما العمل في الأدب الذي لم يختبره الزمن بعد هذا الاختبار؟ نحن لا نستطيع أن نجازف بالتنبؤ بما سيكون بعد مرور القرون، ولسنا نستطيع أن نقول بأقل نصيب من التأكد كيف سيكون هذا الكتاب الذي هو الآن مشهور بعد أن يمر عليه ثلاث مئة من السنين. ولكن في معظم الحالات نستطيع أن نميز بين المتعة الأساسية والمتعة العرضية، بين النجاح الذي هو مجرد وقتي وذلك الذي يبشر بالخلود.

ومن الصعب علينا أن ندرك أن ما يمتعنا أعظم الإمتاع ربما لا يتجاوز جيلنا، لأن ذلك الذي يبدو الآن حيويًّا جدًّا قل أن يفشل في أن يجعلنا نتأكد من أن فيه صفات العالمية والبقاء. وإذن فبالنسبة للأدب الذي لا يزال قريبًا إلينا وبنوع خاص للأدب المعاصر نترك بالضرورة إلى أنفسنا وإلى إرشاد نقادنا، ولكن لنؤكد أن مثل هذا الأدب — أعني الأدب الذي ينشأ من الحياة التي نعيش فيها بأنفسنا — يحتوي على كل التأثيرات التي تعمل في أوساطنا ويتناول الحقائق والمشاكل التي تهمنا مباشرة كمخلوقات لزمتنا ومكاننا الخاص، وهو لذلك يقدم إلينا بالضرورة متعة مختلفة تمامًا عن تلك التي يقدمها إلينا أعظم أدب الماضي؛ وليس من الطبيعي أن نطلب إلى الناس عدم قراءة الأدب المعاصر، فإنه يحمل لنا لذة ومتعة لاشك فيهما مهما كان وقتيًّا، ولكن نستطيع أن ننصح أنفسنا بأن نتناوله بحذر مجتهدين في أن نميز بين ما هو صادق وما هو زائف.

الكلاسيكيات كمقاييس للمقارنة

وهنا قد يكون من معرفة الكلاسيكيات فائدة لنا، فإننا إذا كنا قد عرفنا فيها أمثلة للعظمة الأدبية في متعدد الصور، وإذا كانت لذلك ثبتت مكانتها ودرجتها السامية، فإننا يجب علينا إذن أن نستعملها كمقاييس للمقارنة. لا أقصد بذلك أننا نستعملها بالطريقة الجامدة المتزمتة التي كانت للكلاسيكيات اليونانية واللاتينية تستعمل بها بواسطة النقاد المدرسيين في القرنين السابع عشر والثامن عشر. كما أنني لا أحاول أن أقول بأننا يلزم أن نستنبط منها مبادئ وقوانين. وفوق كل شيء لا أحاول أن أجعلها تتخذ عقبات أمام التجديد والتجربة أو أجعلها تتحكم في وضع السبل التي يجب أن يتبعها أو يتجنبها أدب

عصرنا. فإنني أكون معارضًا للروح التي كتبت بها كل هذا الفصل إذا قلت إنه حتى أعظم أعمال الماضي يلزم أن تتخذ نماذج للحاضر والمستقبل. فالأدب الحقيقي ليس هو الأدب الذي يصنع من أدب آخر بل هو الذي يصنع من الحياة، وليس من نماذج يقنع بها أدب حي، فإذا كان من الواجب علينا من ناحية ألا نبالغ في قيمة الإنتاجات المعاصرة بسبب الرواج والدوي الذي تثيره في العامة أو في النقاد الصحافيين الحمقى، فإننا من ناحية أخرى يجب ألا نقع في الخطأ المقابل القائل بأن العمل الأعظم في الأدب قد عمل كله، وأنه من المستحيل أن يوجد نبي جديد في عصرنا ووطننا، وأن آيات الأدب للعصور المنصرمة قد بلغت النهاية. ما أعنيه ولا أعني غيره بقولي: إننا نستطيع أن نستخدم هذه الآيات الأدبية كمقاييس للمقارنة هو هذا: لما كانت صفاتها ليست أمرًا ظنيًّا بل هي صفات حقيقية، ولما كانت عظمتها قد أثبتت، فإننا نستطيع بتحليلها أن نستكشف شيئًا مما يكون أساس العظمة والقوة والجمال في الأدب، وأن نستخدم هذه المعرفة التي نستكشفها بطريقة عملية في اختبارنا لمزايا وعيوب قطع أدبية أخرى. وهكذا نعود ثانيًا إلى نقطة قلناها سابقًا: إن المعرفة الكاملة المتفهمة لأعظم أعمال العالم في الشعر والدراما والقصة يمكن أن يقال بصدق: إنها ضرورية لا بد منها لأي شخص يريد أن يقوم بالحكم على أي قصيدة أو رواية تمثيلية أو قصة. وفي هذا العمل من المقارنة لن نستطيع أن نتبع أي طرق محددة ولا هذا هو أمر لازم. فإن اهتمامنا بالروح وليس بالهيكل، ويكفي أن نعرف أن العلم بالأدب العظيم الجيد سوف يهبنا سرعة الشعور الغريزي بما هو عظيم وجيد كلما قابلناه وفي أي صور كان موضوعًا، فذوقنا سيكون أمهر وحكمنا سيكون أضبط ليس بتطبيق النظريات عن القوة والجمال، بل بأن نحيا إلى أقصى حد ممكن وبأعظم عطف ممكن مع أحسن ما يعطينا أدب العالم.

والآن مهما تكن مسألة تقدير الأدب صعبة، فإننا نستطيع أن نختم كلامنا عنها باستنتاجات يقينية كان الناقد الفرنسي نيزار من أكبر الدعاة إلى اصطناع المنهج المحدد في الفن، وقد رأى الفساد الذي جلبه إلى الأدب اعتماده على مجرد الانفعال، فقال إن المهمة الحقة للنقد هي أن يحرر الأدب من النظرية الخاطئة القائلة بأن الذوق يجب ألا يناقش فيه، ليس من أقل أمل في أن يتحقق ما أراده نيزار تحققًا كاملًا، فالنقد لا يمكن أن يجعل علمًا، ولا يمكن أن يجعل «نوعًا من علم النبات يطبق على أعمال الإنسان» نحن نتكلم مع أرنولد عن «رؤية الأشياء كما هي في الحقيقة». ولكن هذا في الحقيقة كلام مجازي، فإن رؤية الأشياء كما هي في الحقيقة أمر مستحيل، لأننا لا نستطيع أن

نراها إلا في عقولنا، ولما كانت عقولنا قد صبغتها الميول فإننا لا نستطيع أن نرى الأشياء إلا خلال أمزجتنا وطبائعنا، نستطيع أن ننظف عقولنا من الفكرة السابقة، ونستطيع أن نجعلها على استعداد حسن للتقبل والعطف، ونستطيع أن نفعل كثيرًا في تصحيح الميل، ولكن هذا ليس كل شيء. الأدب ينتج من الشخصية، ويخاطب الشخصية وهو يتناول مسائل كثيرة في صور كثيرة، ومن ماهيته الأساسية أنه يثير العطف ويحرك الشعور ويبعث العاطفة، وهكذا يتعلق بعناصر متنوعة، ولذلك يجب أن استجابتنا له تكون متنوعة نفس التنوع، وليس من مفر من هذه النتيجة. نحن لا نستطيع أن نطرد العنصر الفردي من النقد، والاختلافات التي تنتج من عمل عقول كثيرة على الظواهر نفسها يجب أن تقبل كأمور واقعة لا بد منها، ولا أرى سببًا للامتعاض من ذلك، بل إنني يسرني أنه من المستحيل أن يوضع التقدير الأدبي في ثوب رسمي لا لون له، ولكن برغم أننا نعتمد على ذوقنا الخاص وحكمنا الخاص، فإنه تظل الحقيقة أن الذوق يمكن يمرن ويربي والحكم يضبط وينظم ويوجه، وهكذا بالنسبة لمسألة تقدير الأدب يكون أمامنا مبدأ هو الممارسة، منه نبدأ وإليه نرجع نقتبس الإثارة والإرشاد، إذا أردنا أن تكون دراستنا للأدب على أعظم قدر من الفائدة لنا كوسيلة إلى المتعة والحياة معًا.

الباب الثاني

تطبيقات وملاحظات

تطبيقات وملاحظات

(١) إذا استعرضنا قول بشار في المشورة وهو:

إذا بلغ الرأي المشورة فاستعن	برأي نصيح أو مشورة حازم
ولا تجعل الشورى عليك غضاضة	فريش الحوافي قوة للقوادم
وخل الهوينى للضعيف، ولا تكن	نؤوما، فإن الحزم ليس بنائم
وأدن من الشورى الكتوم لسره	ولا تشهد الشورى امرءًا غير كاتم
وما خير كف أمسك الغل أختها	وما خير سيف لم يؤيد بقائم
فإنك لا تستدرك الرأي بالمنى	ولا تبلغ العليا بغير المكارم

وجدنا أن العناصر الأربعة موجودة فيها، ولكن كمية عنصر العقل فيها أكبر من كمية العاطفة، فهي مع جزالتها وعظم معناها، قليلة العاطفة، وهذا طبيعي في كل أشعار الحكم، كحكم المتنبي وأبي العلاء المعري، وزهير بن أبي سلمى، وغيرهم: فطبيعة أبيات الحكم يزيد فيها عنصر العقل على عنصر العاطفة، وعلى العكس من ذلك شعر الغزل، إذ تغلب فيه العاطفة على العقل مثل قول العباس ابن الأحنف:

أمسى بكاك على هواك دليلًا	فازجر دموعك أن تفيض همولا
دار الجليس عن الدموع فإن بدت	فانظر إلى أفق السماء طويلا

فهذان البيتان يفيضان بالعاطفة عكس أبيات بشار.

(٢) وإذا سمعنا الشاعر يقول:

وكنت إذا ما زرت سعدي بأرضها ... أرى الأرض تطوى لي ويدنو بعيدها
من الحفرات البيض ود جليسها ... إذا ما انقضت أحدوثة لو تعيدها
تحل أحقادي إذا ما لقيتها ... وترقى بلا جُرمٍ عليّ حقولُها

أو قول القائل:

يا عاذلي قد كنت قبلك عاذلا ... حتى ابتليت فصرت صبا ذاهلا
الحب أول ما يكون مجانة ... فإذا تحكم صار شغلا شاغلا
أرضى فيغضب قائلي فتعجبوا ... يرضى القتيل ولا يرضّى القاتلا

أو قول الآخر:

وخبرك الواشون أن لن أحبكم ... بلى: وستور الله ذات المحارم
وإن دمًا لو تعلمين جنيته ... على الحي: جاني مثله غير سالم
أصد، وما الصد الذي تعلمينه ... شفاء لنا: إلا اجتراع[1] العلاقم

إلخ. إلخ ...

فهذه الأبيات كلها قوية العاطفة صادقتها. وتسألني: ما الدليل على قوتها وصدقها؟ فأقول: إن فيها دلالة على تجربة الشاعر: يعبر عنها في صدق وإخلاص يدل عليهما أثر ذلك في نفوس السامع الخبير، ومثل ذلك قول الآخر:

وليل لم يقصره وقاد ... وقصره له وصل الحبيب
نعم الحب أورق فيه حتى ... تناولنا جناه من قريب
فخلنا أن نقطعه بلفظ ... وترجم العيون عن القلوب

[1] اجتراع من اجترع: إذا ابتلع: والعلاقم جمع عقلم، وهو الحطل وكل شيء مر.

(٣) إذا سمعت قول القائل يمدح ذا الرئاستين:

لعمرك ما الأشراف في كل بلدة　　وإن عظموا للفضل إلا صنائع
ترى عظماء الناس للفضل خشعًا　　إذا ما بدا والفضل لله خاشع
تواضع لما زاده الله رفعة　　وكل جليل عنده متواضع

أدركت رخص عاطفة الشاعر، فقد بذل كثيرًا من قوله في سبيل حفنة من المال قبضها.

(٤) إذا سمعت قول ابن الفارض:

كهلال الشك لولا أنه　　أن عيني عينه لم تتأي[2]

حكمت بأن هذا معنى عادي، وعاطفة مألوفة، وأسلوب ثقيل مبتذل.

(٥) عندما تسمع قول قيس بن الملوح، وقد صيد له غزال فأطلقه، وقال

راحوا يصيدون الظباء وإنني　　لأرى تصيدها علي حرامًا
أشبهن منك محاجرًا وسوائقًا　　فأرى عليّ لها بذاك ذمامًا
أعزز عليّ بأن أروع شبهها　　أو أن يذقن على يدي حمامًا

تحس أن قلب الشاعر ينبض من حرارته.

(٦) إذا قرأت ديوان العباس بن الأحنف، وأبي فراس والمتنبي وأبي العلاء، رأيت أو شعرت أن عواطف العباس بن الأحنف أقوى الجميع، وتليها عواطف أبي فراس، ثم تليها عواطف المتنبي، ثم تليها عواطف المعري، ولكن إذا نظرت إلى قوة العقل عند الجميع، عكست الترتيب، فالمعري أولًا، ثم المتنبي، ثم أبو فراس، ثم العباس.

[2] يريد أنه أصبح هزيلًا حتى إنه لو لم يئن لما رأته عين الناظر إليه…

(٧) إذا سمعت بشارًا يقول في حسن الحديث:

وحوراء المدامع من سعد	كأن حديثها ثمر الجنان

وقوله:

وكـأن رجـع حـديـثـهـا	قطع الرياض كسين زهرا
وكـأن تـحـت لـسـانـهـا	هاروت ينفث فيه سحرا

أجزت صدقه، ولكن إذا سمعته يقول وهو أعمى كما تعلم:

كأن مثار النقع فوق رءوسنا	وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

أدركت أنه في هذا مقلد غير مبتدع، فلم ير غبارًا يرتفع، وإنما سمع شاعرًا يصف الغبار وهكذا...

(٨) إذا قرأت قول كثير:

ألا ليتنا يا عز من غير ريبة	بعيران نرعى في الخلاء ونغرب
كلانا له عُرٌّ فمن يرنا يقل	على حسنها جرباء تعدي وأجرب
إذا ما وردنا منهلًا صاح أهله	علينا فما تنفك نرمى ونضرب
وددت وبيت الله أنك بكرة	هجانٌ، وأني مصعبٌ ثم نهرب
نكون بعيري ذي غنى فيضيعنا	فلا هو يرعانا ولا نحن نُطلب

أدركت أنها عاطفة صادقة، ولكنها ساذجة بسيطة لا تنبع إلا من شعور ساذج.

وقول أبي تمام:

سما للعلى من جانبيها كليهما	سمو حباب الماء جاشت غواربه
فنول حتى لم يجد من ينيله	وحارب حتى لم يجد من يحاربه
أرى الناس منهاج الندى بعدما	عفت مهايعه المثلى ومحّت لواجبه
ففي كل نجد في البلاد وغائر	مواهب ليست منه وهي مواهبه

فيا أيها الساري أسر غير حاذر　　جنان ظلام أو ردى أنت هائبه
فقد بث عند الله خوف انتقامه　　على الليل حتى ما تدب عقاربه

تقرؤه فلا تحس بحرارة العاطفة، وإنما هي ألاعيب عقلية، ثم هي عاطفة شخصية، لا عامة كالوفاء: أفرط في المديح نظير مال قليل أو كثير ...

فالحكم في قوة العاطفة وسعة الخيال هو شعور السامع وتأثير الأبيات عليه، وخاصة إذا كان عالمًا بالشعر، خبيرًا بجودته أو رداءته، ذا ذوق فنان.

(٩) من أمثلة الخيال الخالق ما فعله بديع الزمان من أعمال قام بها الحارث بن هشام، وما فعله الحريري من حوادث أبي زيد السروجي فكل تلك خيالات خالقة، وكذلك أحاديث شهر زاد في ألف ليلة ...

(١٠) نلاحظ أن الشعر العربي في المرأة أغلبه مادي، يبعث على الشهوة، أكثر مما يبعث على السمو بالروح، فكثيرًا ما يصفون الخصر والردف، ويشبهون العين بالنرجس، والخد بالورد، والبنان بالعناب، والأسنان بالبرد، وقل أن يعنوا بالمعاني، كقول ابن الرومي:

ليت شعري إذا أدام إليها　　كرة الطرف مبدئ ومعيد
أهي شيء لا تسأم العين منه　　أم لها كل ساعة تجديد
بل هي العيش لا يزال حتى استحـ　　ـدث يبدي غرائبًا ويعيد

ولكن مثل هذا قليل، وربما كان سبب ذلك نظرة أغلب العرب إلى المرأة على أنها متاع، كالذي يقول أبو تمام:

كانت لنا ملعبًا نلهو بزخرفه　　وقد ينفس عن جد الفتى اللعب

ومثل قول المتنبي:

ومن خبر الغواني فالغواني　　ضياء في بواطنه ظلام

(١١) وإذا سمعنا قول القائل:

وأمطرت لؤلؤًا من نرجس وسقت　　　وردًا وعضت على العناب بالبرد

وجدنا أن فيه نوعًا من الخيال المؤلف، فقد ألف بين الدمع واللؤلؤ، والعين والنرجس، والخد والورد، والبنان والعناب، والأسنان والبرد ونحو ذلك.

(١٢) لما هزم أمية بن خالد بن أسيد، لم يدر الناس كيف يقولون له، فدخل عبد الله بن الأختم عليه، فقال: الحمد الله الذي نظر إلينا أيها الأمير، ولم ينظر إليك، لأن الله علم حاجة أهل الإسلام إليك، فأبقاك لهم بخذلان من معك.

وكتب حمدون إلى عامل عزل عن عمله، فقال: بلغني أعزك الله انصرافك عن عملك، ورجوعك إلى منزلك، فسررت بذلك، لعلمي أن قدرك أجل وأعلى من أن يرفعك عمل تتولاه، أو يضعك عزل عنه، فهذا خيال خالق.

(١٣) يقول الشاعر:

ويوم كإبهام القطاة محبب　　　إلي صباه، غالب لي باطل
رزقنا به الصيد العزيز ولم نكن　　　كمن نبله محرومة وحبائل
فيالك يوم خيره قبل شره　　　تغيب واشيه وأقصر عاذل

فالبيتان الأولان فيهما خيال مؤلف، جمع فيه بين قصر الليل وإبهام القطاة. وصيد البر، ووقوع نظره على امرأة جميلة.

(١٤) قول أبي تمام:

فسقاه مسك الطل كافور الندى　　　وانحل فيه خير كل سماء
خرقاء يلعب بالعقول خيالها　　　كتلاعب الأفعال بالأسماء

قول ثقيل على النفس لأنه في نظري من قبيل الهم.

(١٥) يرى ابن خلدون أن للشعر موضوعات يحسن فيها حيث لا يحسن النثر كالمديح، والهجاء، والرثاء. وهنا موضوعات يحسن فيها النثر حيث لا يحسن الشعر، كالمكاتبات الرسمية الصادرة عن السلاطين والخلفاء، وبعبارة أخرى من الحكومات

بعضها لبعض، فإن الشعر فيها يسمج، وكذلك ما يشبه الشعر كالكلام المسجوع ونحوه، فإن ذلك يقلل من جلال المكتوب عنه وله.

ويرى أن الإجادة في الكلام المرسل أصعب منها في الكلام المسجوع، لأن الكلام المسجوع يزينه السجع والبديع ونحو ذلك. وأما الكلام المرسل فيحتاج في الإجادة فيه إلى معان عظيمة، وأسلوب فخم، مما يصعب، وهذا هو السبب أيضًا في أن النثر الجيد أصعب من الشعر الجيد. ويرى أن كلام الإسلاميين المتقدمين أمثال ابن المقفع وسهل بن هارون والجاحظ في النثر، وأمثال بشار بن برد ومسلم بن الوليد وأبي نواس أرق من الأدب الجاهلي في نثره وشعره، والسبب في ذلك أن هؤلاء بما عندهم من ملكة أدبية قد رقوا ملكاتهم بحفظ الجيد من المنثور والمنظوم، واقتصروا عليه ولم يشحنوا أذهانهم بما دون ذلك، فكانوا إذا قلدوا قلدوا العظيم الراقي دون غيره، فخرج أسلوبهم رفيعًا، ولم يكن للجاهلين هذه المقدرة. وذكر أنه قد عاقه عن التقدم في الشعر حفظه للمتون الكثيرة في نشأته، وغلبتها عليه في كبره، فلما عالج قول الشعر وقفت هذه المتون المحفوظة عائقًا في سبيل جودته.

وهي ملاحظات قيمة ... غير أننا نلاحظ أيضًا أن الشعراء الجاهلين كانوا أصدق في عاطفتهم وشعورهم نحو الأشياء، إذ كانوا ببساطتهم يعبرون عن خالص ما في نفوسهم، ولم تفسدهم المدنية والحضارة.

(١٦) قال أبو هلال العسكري:

> إنما يحسن الكلام لسلامته وسهولته ونصاعته، وتخير لفظه، وإصابة معناه، وجودة مطالعه، ولين مقاطعه، واستواء تقاسيمه، وتعادل أطرافه، وتشبه أعجازه بهواديه، وموافقة مآخره لمباديه. فتجد المنظوم مثل المنثور في سهولة مطلعه وجودة مقطعه، وحسن وصفه وتأليفه، وكمال صوغه وتركيبه. ومتى جمع الكلام بين العذوبة والجزالة، والسهولة والرصانة. واشتمل على الرونق والطلاوة. وسلم من جنف التأليف، وبعد عن سماجة التركيب، ورد على الفهم الثاقب فقبله ولم يرده، وعلى السمع المصيب فاستوعبه ولم يمجه. والنفس تقبل اللطيف وتنبو عن الغليظ، والفهم يأنس بالمعروف، ويسكن إلى المألوف، ويصغي إلى الصواب، ويهرب من المحال، وليس الشأن إيراد المعاني، فالمعاني يعرفها العربي والعجمي، والقروي والبدوي، وإنما هو جودة اللفظ وصفاؤه، وحسنه وبهاؤه، ونزاهته ونقاؤه. وليس يطلب من المعنى إلا أن يكون صوابًا، ولا يقنع من اللفظ بذلك حتى يكون ما وصفناه ا.هـ.

ولسنا نوافق العسكري على أن العبرة بالألفاظ وصياغتها فقط كما أسلفنا. ويكفي أن يكون المعنى صوابًا، بل إن للمعاني جودة لا تقل عن جودة الألفاظ، ولها دخل في البلاغة، كدخل الأسلوب، كالذي ذكرناه من قبل، فإن كان الكلام ألفاظًا رصينة، وأسلوبًا جيدًا، ومعاني صحيحة ولكن مبتذلة، لم تكن كبيرة شأن في البلاغة، وكانت جوفاء، ونرى أن قيمة القطعة الأدبية في معانيها وأسلوبها معًا، لا في المعنى فقط ولا في الألفاظ فقط.

(١٧) قال ابن رشيق في العمدة:

لعن الله صنعة الشعر ماذا	من صنوف الجهل منه لقينا
يؤثرون الغريب منه على ما	كان سهلًا للسامعين مبينا
ويرون المحال معنى صحيحًا	وخسيس الكلام شيئًا ثمينا
فهم عند من سوانا يلامو	ن وفي الحق عندنا يعذرونا
إنما الشعر ما يناسب في النظم	وإن كان في الصفات فنونا
فأتى بعضه يشاكل بعضًا	وأقامت له الصدور المتونا
كل معنى أتاك منه على ما	تتمنى، ولم يكن أن يكونا
فتناهى من البيان إلى أن	كاد حسنًا يبين للناظرينا
فكأن الألفاظ منه وجوه	والمعاني ركبن فيه عيونا
إنما في المرام حسب الأماني	يتحلى بحسنه المنشدونا
فإذا ما مدحت بالشعر حرًّا	رمت فيه مذاهب المشتهينا
فجعلت النسيب سهلا قريبًا	وجعلت المديح صدقًا مبينا
وإذا ما عرضته بهجاء	عبت فيه مذاهب المركبينا
وإذا ما بكيت فيه على العا	دين يومًا للبين والظاعنينا
حلت دون الأسى وذلك ما	كان من الدمع في العيون مصونا
ثم إن كنت عاتبًا جئت بالوعد	وعيدًا وبالصعوبة بينا
فتركت الذي عتبت عليه	حذرًا آمنًا عزيزًا مهينا
وأصحُّ القريض ما قارب النظم	وإن كان واضحًا مستبينا
فإذا ما قيل أطمع الناس طرًّا	وإذا ما ريم أعجز المعجزينا

(١٨) روي أنه اجتمع جرير والفرزدق عند الحجاج فقال: من مدحني منكما بشعر يؤجر فيه، ويحسن صفتي. فهذه الخلعة له، فقال الفرزدق:

فمن يأمن الحجاج؟ والطير تتقى عقوبته، إلا ضعيف العزائم

وقال جرير:

فمن يأمن الحجاج؟ أما عقابه فمرٌّ، وأما عقده فوثيق
يسر لك البغضاء كل منافق كما كل ذي دين عليك شفيق

فقال الحجاج للفرزدق، ما عملت شيئًا، إن الطير تتقى الصبي والحشبة، ودفع الخلعة إلى جرير.

(١٩) قال الفرزدق:

إذا التقت الأبطال أبصرت وجهه مضيئًا، وأعناق الكماة خضوع

فقالوا: قد أساء القسمة، وأخطأ التركيب، إنما كان يجب أن يقول: أبصرته ساميًا وأعناق الملوك خضوع، أو أبصرت لونه مضيئًا، وألوان الكماة كاسفة. وفي هذا النقد محاولة لإخضاع الشعر للمنطق وليس بذاك.

(٢٠) نقدوا عمر بن أبي ربيعة بأنه يتشبب بالمرأة، ثم يدعها ويشبب بنفسه، كقوله:

ثم اسبطرت تشتد في أثري تسأل أهل الطواف عن عمر

وإنما توصف الحرة بالحياء والإباء والامتناع، كالذي يقول:

لقد منعت معروفها أم جعفر وإني إلى معروفها لفقير

(٢١) قال كثير عزة:

أريد لأنسى ذكرها فكأنما تمثل لي ليلى بكل سبيل

فنقدوه بأنه إن كان يحبها حقًّا فلماذا يريد أن ينسى ذكرها؟ هلا قال كما قال الآخر:

فلا خفف الرحمن ما بي من الهوى ولا قطع الرحمن عن حبها حبي
فما سرني أني خليٌّ من الهوى ولو أن لي ما بين شرق إلى غرب

(٢٢) قال قائل لابن الرومي يلومه: لم لا تشبه كتشبيهات ابن المعتز، وأنت أشعر منه؟ فقال: ذاك إنما يصف ماعون بيته لأنه ابن خليفة، وأنا أي شيء أصف؟ إنما أصف ما أعرف وهو تصديق لنظرية «تين» في أثر البيئة في الأديب.
(٢٣) مدح شاعر أمير المؤمنين المأمون بقوله:

أضحى إمام الهدى المأمون مشتغلًا بالدين والناس بالدنيا مشاغيل

فنقد لأنه جعل المأمون امرأة عجوزًا في محرابها، وفي يدها سبحتها، وإذا لم يشتغل الخليفة بأمور الدنيا فمن يدير أمرها؟
هلا قال كما قال جرير:

فلا هو في الدنيا مضيع نصيبه ولا عرض الدنيا عن الدين شاغله

(٢٤) قال أبو الطيب المتنبي أول لقائه كافورًا:

كفى بك داء أن ترى الموت شافيًا وحسب المنايا أن يكن أمانيا

فقالوا: إنه مجابهة سيئة في أول لقاء، كما استهجنوا قول شاعر يصف روضًا:

كأن شقائق النعمان فيه ثياب قد روين من الدماء

لما فيه من بشاعة الدماء. وكالذي عيب على أبي محجن الثقفي في وصف قينة:

وترفع الصوت أحيانًا وتخفضه   كما يطن ذباب الروضة الغرد

قالوا: فأي قينة تحب أن تشبه بالذبابة، وكما استهجنوا قول أبي نواس:

ما لرجل المال أضحت   تشتكي منك الكلالا

فقالوا إن رجل المال بغيضة ثقيلة.
وكما استهجنوا قول البحتري في مدح المعتز بالله:

لا العذل يردعه ولا التعنـ   ـيف عن كريم يصده

قالوا: إن هذا من أهجن ما مدح به الخليفة، فمن ذا يعنف الخليفة أو يصده، هلا قال كما قال زهير:

لو كان يقعد فوق النجم من كرم   قوم بأولهم أو مجدهم قعدوا

(٢٥) قال أبو تمام:

تكاد عطاياه يجن جنونها   إذا لم يعوذها بنغمة طالب

فنقدوه، فقالوا: ما باله يحوجها إلى الجنون ويلتمس لها العوذ والرق؟ لقد كلف نفسه شططًا.
(٢٦) وعابوا قول الشعر:

ويوم كطول الدهر في عرض مثله   ووجدي من هذا وهذاك أطول

فعابوه بأنه جعل للدهر عرضًا وذلك ما لم يقل به أحد. وعذره في ذلك أنه المنطق، فكما يكون للدهر طول يكون له عرض. وكان ابن سينا يسأل الله أن يجعله لحياته عرضًا وإن لم تطل، ولا بأس بذلك.

(٢٧) أراد أبو نواس أن يهنئ الفضل بن يحيي البرمكي بدار جديدة انتقل إليها فافتتح قصيدته بقوله:

أربع البلى إن الخشوع لباد   عليك وإني لم أخنك ودادي

وقال في ختامها:

سلام على الدنيا إذا ما فقدتم   بني برمك من رائحين وغاد

فتطير منها الفضل واشمأز حتى كلح وجهه وظهرت الوجمة عليه.

وهذا قول أبي الطيب حين زار كافورا الإخشيدي في أول لقاء فابتدأ قصيدته بقوله:

كفى بك داء أن ترى الموت شافيًا   وحسب المنايا أن يكن أمانيا

كما تقدم.

(٢٨) قال أبو تمام:

فحرام عليك أن تقرعي ها   مة قلبي بدمعك المهراق

ويقول:

كلوا الصبر مُرًّا واشربوه فإنكم   أثرتم بعير الظلم والظلم بارك

وكلاهما تخيلات باردة من قبيل ما أسميناه «الوهم».

(٢٩) يقول مسلم بن الوليد في رثاء رجل:

أرادوا ليخفوا قبره عن عدوه   فطيب تراب القبر دل على القبر

ويقول في الهجاء:

قبحت مناظره فحين خبرته   حسنت مناظره لقبح المخبز

ويقول في مدح رجل بالشجاعة:

يجود بالنفس إن ضن الجواد بها   والجود بالنفس أقصى غاية الجود

ويقول في الغزل:

هوى يجد وحبيب يلعب   أنت لقى بينهما معذب

فكلها من باب الخيال المؤلف الجيد، وكذلك قول الشاعر في الهجاء:

لو اطلع الغراب على تميم   وما فيها من السوءات شابا

فقال جرير:

إذا غضبت عليك بنو تميم   حسبت الناس كلهم غضابا

وقال الآخر:

وإذا تسرك من تميم خصلة   فما يسوؤك من تميم أكثر

وقول الآخر:

ويقضى الأمر حين تغيب تيم   ولا يستأذنون وهم شهود

وقول الآخر:

ألم تر أنهم رقموا بلؤم   كما رقمت بأذرعها الحمير

وقول الآخر:

قوم إذا استنبح الأضياف كلبهم قالوا لأمهم بولي على النار

وكلها صور جيدة.

(٣٠) إذا سمعت قول القائل:

إذا قلت إني مشتف بلقائها وحم التلاقي بيننا زادني سقمًا

وقول جميل:

يموت الهوى مني إذا ما لقيتها ويحيا إذا فارقتها فيعود

وقول جرير:

فلما التقى الحيان ألقيت بالعصا ومات الهوى لما أصيبت مقاتله

وقول السلولي:

يُبين الجار حين يبين عني ولم تأنس إليّ كلاب جاري
وتظعن جارتي من جنب بيتي ولم تستر بستر من جدار
وتأمن أن أطالع حين آتي عليها وهي واضعة الخمار
كذلك هدي آبائي قديمًا توارثه النجار عن النجار

فكل هذه الأبيات تدل على عاطفة حارة وشعور حي وتجربة صادقة.

(٣١) دخل عمرو بن سلم الخاسر على المهدي فأنشده:

إن الخلافة لم تكن بخلافة حتى استقرت في بني العباس
شدت مناكب ملكهم بخليفة كالدهر يخلط لينه بشماس

فأمر له بعشرين ألف درهم، فقال:

أفي سؤال السائلين بجوده ملك مواهبه تروح وتغتدي
هذا الخليفة جوده ونواله نقد السؤال وجوده لم ينفد

فهذه عاطفة شخصية رخيصة دعا إليها ما أعطاه من المال
ومثل ذلك قول منصور النمري:

خليفة الله إن الجود أودية أحلك الله منها حيث تجتمع
إن أخلف الغيث لم تخلف أنامله أو ضاق أمر ذكرناه فيتسع

(٣٢) رواية ألف ليلة وليلة ومقامات بديع الزمان ومقامات الحريري أمثلة من الخيال الخالق وهي أيضًا من أمثلة التصميم المفكك وهي أيضًا من الأمثلة على الرواية التي تدور حوادثها على الأشخاص أكثر مما تدور حوادثها على الحوادث.

(٣٣) عند علماء العربية ما كان تسعة أبيات فأكثر سمي قصيدة، وإلا فقطعة. ونظرًا لأن شعراء العرب التزموا القافية، وهو التزام عسير، فقد قصر نفسهم، ولم يطل شعرهم طوال الشعر الإفرنجي المرسل، وربما عد من أطولهم شعر ابن الرومي، فبعض قصائده تبلغ أربع مئة بيت، وذلك لمنهجه السهل في الشعر، ولأنه إذا عمد إلى معنى لم يتركه حتى يصفيه.

والشعر العربي أكثره غنائي، فقليل من شعر العرب شعر ملاحم أو شعر تمثيلي. والقصيدة عادة عندهم تبدأ ببكاء الأطلال، ثم بوصف الطريق الذي رحل فيه الشاعر، ووصف الناقة أو البعير، ثم الدخول من ذلك على الممدوح. وقل في الشعر الجاهلي أن نرى قصيدة قيلت في الغزل البحت، إنما كان ذلك في العصر الأموي.

وقد أتقن العرب — والحق يقال — الوصف، وخصوصًا وصف البادية وما فيها، ويكادون إذا وصفوا ناقة أو بعيرًا أو أرضًا وصفوها وصفًا دقيقًا، لا يكادون يتركون شيئًا فيها. واشتهر بالوصف ذو الرمة، والقطامي وغيرهما.

ولكن مع الأسف كما قل في الفقه الاجتهاد المطلق في العصور المتأخرة، وإنما أجازوا الاجتهاد المقيد، كذلك كان الشأن في الأدب، فلم يفتحوا في الشعر ولا في النثر أبوابًا جديدة، بل كل ما فعله مجددوهم أنهم فتحوا الأبواب القديمة مع تعديل بسيط، وإذا كان الأولون يتغزلون في المؤنث، فقد تغزل أبو نواس في المذكر، والغزل هو الغزل

... وإذا رثى الأولون أولادهم أو إخوتهم رثى البحتري إيوان كسرى، ورثى المتأخرون المدن كطليطلة ونحوها. أما موضوع جديد مبتكر فلم يوفقوا فيه.

حتى أبو نواس الذي استهجن بكاء الأطلال والدور، ودعا إلى بكاء القصور، والتغزل بابنة الكرم، والمتنبي الذي يقول:

إذ كان مدح فالنسيب المقدم أكل فصيح قال شعرًا متيم

عادا فبدآ شعرهما بالغزل والتشبيب بالنساء، وبكاء الأطلال. والسبب في أن دعوتهما لم تنجح أنهما دعوا إلى مذهبيهما في خفوت، ولم يكونا مؤمنين حق الإيمان بما يقولان، ومن جهة أخرى كانت مدرسة الرجعية كالنحويين والصوفيين قوية مسموعة الكلمة، فأخفتوهما كما كان الشأن في المحدثين مع المعتزلة، فقد انتصر المحدثون أخيرًا على المعتزلة، فمنعوهم من الابتكار، وساد المقلدون على المجددين.

وحتى أوزان الشعر قد حصرها الخليل في ستة عشر من عهد الجاهلية إلى يومه، وكل ما فعله المتأخرون أن قلدوه ولم يخرجوا عنها إلا في حدود ضيقة. وليست البحور إلا موسيقى، والأذن الموسيقية متغيرة، فما كان منها يناسب موسيقى أبي إسحاق الموصلي قد لا يناسبنا نحن، بدليل أن أغانينا اليوم غير أغانيهم، فكان يلزم أن نجدد هذه الأوزان، فنجعلها مثلًا ستين بدل ستة عشر، كما جدد شعراء الفرنج في أوزانهم، ولكن هو الهمود الشامل، والعقل الجامد.

وحتى في العصور الحديثة إنما جدد الشعراء والكتاب بعض الشيء، لا ابتكارًا، ولكن انتقالًا من تقليد العرب إلى تقليد الغرب، والكل تقليد. وقد يكون هذا التقليد مائعًا لا يناسب ذوقنا، كما لا تناسب الموسيقى الغربية الأذن الشرقية والله يوفق.

(٣٤) من محاسن الكتب الأدبية العربية أنها عنيت بالتعرض لأبيات من الشعر قيلت في معنى واحد، ووازنت بينها، وبيان أيها أحسن، كقول بشار:

خليلي ما بال الدجى ليس يبرح وما لعمود الصبح لا يتوضح
أضل النهار المستنير طريقه أم الدهر ليل كله ليس يبرح
وطال علي الليل حتى كأنه بليلين موصول فما يتزحزح

ويقول العباس بن الأحنف في هذا المعنى:

أيها الراقدون حولي أعينو ني على الليل حسبة وائتجارًا
حدثوني عن النهار حديثًا أو صفوه فقد نسيت النهارا

ويقول آخر:

أرقت ولم تنم عنك الهموم وعاد فؤادك الطرب القديم
فهل ذهب النهار فعاد ليلًا وهل تركت مطالعها النجوم

ويقول آخر:

يا طول ليلي ما أنام كأنما في العين مني عائر مسجور
أرعى النجوم إذا تغور كوكب كلٌ لآخر ما يكاد يدور
إن طال ليلي في الإسار فقد أتى فيما مضى دهر علي قصير

ويقول الآخر:

رقدتَ ولم تَرْثِ للسَّاهر وليلَ المحب بلا آخرِ

ويقول الآخر:

تبيت تراعي الليل ترجو نفاده وليس لليل العاشقين نفاد

ويقول آخر:

وطال ليل الهوى عليه وما أمد ليل الهوى وأطوله
فبات يستمطر الدموع وإن كان ارفضاض الدموع أنحله

ويقول آخر:

سألت نجوم الليل هل ينقضي الدجى فخط جوابا بالثريا كخط لا

وما عن هوى سامرتها غير أنني   أنافسها المجرى إلى الرتب العلا

ويقول آخر:

ليل أضل الفجر منه سبيله   حتى حسبت به الكواكب قفلا
ما تنقضي عذبات نُفيَةٍ آخر   من جنحه حتى نعيد الأولا

ويقول الآخر:

ما بال أنجم هذا الليل حائرة   أضلت القصد أم ليست على ملك
حادت سواريه وقفًا لا حراك بها   كأنها جثث صرعى بمعترك

وقال آخر:

ليل تحير ما ينحط في جهة   كأنه فوق متن الأرض مشكول
نجومه ركد ليست بزائلة   كأنما هن في الجو القناديل

وقال آخر:

والنجم في أفق السماء كأنه   أعمى تحير ما لديه قائد

وقال آخر:

وكم ليال قد لقيت هولها   بهمة فوق السماء كالسما
طالبت دياجيها فخلنا أنها   تعطف منهن علينا ما مضى

وقال آخر:

يا ليل بل يا أبد   أنائم عنك غد
يا ليل لو تلقى الذي   ألقى بها أو تجد!

قصر من طولك أو ضعف منك الجلد
أشكو إلى ظالمتي تشكو الذي لا تجد
وقف عليها مقلتي وقف عليها السهد

ويقول بشار:

طال هذا الليل بل طال السهر ولقد أعرف ليلي بالقصر
لم يطل حتى جفاني شادن ناعم الأطراف فنان النظر
فكأن الهم شخص مسائل كلما أبصره النوم نفر

وقال آخر:

لا أظلم الليل ولا أدعي أن نجومه ليست تزول
ليلي إذا شاءت قصير إذا جادت، فإن ضنت فليلي طويل

وفي هذا المعنى يقول بشار:

لم يطل ليلي ولكن لم أنم ونفى عني الكرى طيف ألم

وقال آخر:

لا أسأل الله تغييرًا لما صنعت نامت وقد أسهرت عيني عيناها
فالليل أطول شيء حين أفقدها والليل أقصر شيء حين ألقاها

ويقول الآخر:

ويوم من الأيام لم ألقها به وليس سواء فرقة ولقاء
كعام من الأعوام أما نهاره فصيف، وأما ليله فشتاء

ويقول ابن المعتز:

لا أرق الله من أهدى لي الأرقا   وأودع القلب نار الحب فاحترقا
بدر تعرض لي عمدًا ليقتلني   تذب أنواره عن وجهه الغسقا

وقال آخر:

لست أدري أطال ليلي أم لا   كيف يدري بذاك من يقلَّى
لو تفرغت لاستطالة ليلي   ولِرَعْي النجوم كنت مخلَّى

وقال المتنبي:

أعيدوا صباحي فهو عبد الكواعب   وردوا رقادي فهو لحظ الحبائب
فإن نهاري ليلة مدلهمة   على مقلة من فقدكم في غياهب

وقال امرؤ القيس:

فيالك من ليل كأن نجومه   بكل مغار الفتل شدت بيذبل

وهكذا ...

والقول يطول ويتشقق لو قارنا هذه الأبيات بعضها ببعض، وعرفنا ما امتاز به بعضها من معان وأسلوب ومن خيال، وما قصر بعضها في ذلك فأترك ذلك لرأيك غير أني أقول ربما كان خيرها قول الشاعر:

يا ليل بل يا أبد   أنائم عنك غد

لخفة روحه، وجودة موسيقاه، وربما كان أقربها إلى الواقعية قول بشار:

لم يطل ليلي ولكن لم أنم   ونفى عني الكرى طيف ألم

وهكذا يمكننا ترتيب هذه الأبيات من حيث جودة المعنى، وقرب الخيال أو بعده، وجودة الموسيقى أو قبحها ونحو ذلك.

وننتقل بعد ذلك إلى معنى آخر:

يقول بشار:

عِيُّ الشريف يشين منصبه   وترى الوضيع يزينه أدبه
والصدق أفضل ما حضرت به   ولربما ضر الفتى كذبه
خذ من صديقك غير متعبه   إن الجواد يؤوده تعبه
يردُ الحريص على متالفه   والليث يبعث حتفه كلبه

وقال آخر:

لا خير فيمن له أصل بلا أدب   حتى يكون على ما فاته حدبا
كم من شريف أخي عيٍّ وطمطمةٍ   فادمن لدى القوم معروف إذا انتسبا
في بيت مكرمة آباؤه نجب   كانوا رءوسًا فأمسى بعدهم ذنبًا
وخاملٍ مقْرَفِ الآباء ذي أدب   نال العلاء به والجاه والنسبا

وقال آخر:

إنك إن كنت عالمًا زادك الع   لم علوًا أو خاملًا رفعت
وإنما تفضل البهائم بالعل   م فإن كنت عالمًا نفعك
تجنب الجهل ما استطعت فإن   كنت جهولًا وعاليًا وضعك

وقال آخر:

رأيت العز في أدب وعلم   وفي جهل مذلتها الهوان
وما حسن الرجال لهم بزين   إذا لم يسعد الحسن البيان

وقال آخر:

حسب الكذوب من البلـ   ـية بعض ما يجنى عليه
من إن سمعت بكذبة   من غيره نسبت إليه

وقال آخر:

لا يكذب المرء إلا من مهانته   أو عادة السوء أو من قلة الأدب
لَعَضُّ جيفة كلب خير رائحة   من كذبة المرء في جد وفي لعب

ثم ننتقل إلى معنى ثالث:
قال بعض الشعراء:

قوم لحاء المعاني في وجوههم   وللمكارم تصويب وتصعيد

وقال البحتري:

يريك تألق المعروف فيه   شعاع الشمس في السيف الصقيل

وقال الآخر:

ووجه رق ماء الجود فيه   على العرنين والخد الأثيل

وقال آخر:

يزيد معروفه بالبر منزلة   كما يزيد بهاء الخود بالحفر
ترى مياه الندى تجرى بأنمله   ترقرق الماء في الهندية البُتُر

وقال أوس:

كأن ريقتها بعد الكرى اغتبقت   من ماء أدكن في الحانوت مشّاح
أو من معتقة ورهاء نشوتها   أو من أنابيب رمان وتفاح

وقال ذو الرمة:

كأن على فيها وما ذقت طعمه   زجاجة خمر طاب منها مدامها

وقال آخر:

ذات خدين ناعمين ضنيني ... ن بما فيهما من اللقاح
وثنايا وريقة كغدير ... من عُقار وروضة من أقاح

وقال آخر:

قام بقلبي وقعد ... ظبي نفى عني الجلد
يا صاحب القصر الذي ... أرق عيني ورقد
واعطشا إلى فم ... يمج خمرًا من برد
إن قسم الناس فحسبي ... بك من كل أحد

وقال آخر:

كأن المدامة والزنجبيـ ... ـل وريح الخزامى وطعم العسل
يعل به برد أنيابها ... إذا النجم وسط السماء استقل

وقال العباس بن الحسن العلوي:

حور تحور إلى صبا ... ك لأعين منهن حور
وكأنما برضابهن ... جنى الرحيق من الخمور
يصبغن تفاح الخدو ... د بماء رمان النحور

وهكذا...

وقد جرتهم هذه المقارنة إلى الإمعان في القول في السرقات الشعرية، فزعموا أن الفضل في ذلك لأول قائل لهذا المعنى، وأن من بعده سرقوا منه. ويعجبني في هذا الباب قول عبد العزيز الجرجاني في الوساطة بين المتنبي وخصومه، وملخصه: «أن السرقة إنما تعد سرقة إذا اتحدت الألفاظ والمعاني، أما إذا اتحدت المعاني فقط أو تقاربت، فمن العسير أن نعدها سرقة، لعدم استطاعتنا الجزم بأن هذا مسروق من ذاك، فربما تواردت المعاني على الناس، ووقع الحافر على الحافر، خصوصًا وأنه ليس بالقليل صياغة المعنى الواحد في أسلوب غير أسلوب الآخر. وقد يزيد الآخر على الأول معنى من المعاني أو صوغه في ثوب جديد حتى كأنه معنى جديد. كما لا تستطيع أن تقول: إن

هذا معنى مبتكر، فقد غاب عنا شعر كثير قد يكون الشاعر وقع عليه فقلده ونحن لا نعرفه؛ لأجل ذلك لا نبالغ في عد هذا سرقة. وساق على ذلك أمثلة كثيرة». وهو قول حق، يرد غلو الناقدين في باب السرقة الشعرية.

وننتقل إلى معنى آخر:

وقال ابن المعتز:

يا رُب سر كنار الصخر كامنة　　أمت إظهاره منى فأحياني
لم يتسع منطقي فيه ببائحة　　حزمًا ولا ضاق عن مثواه كتماني

وقال آخر:

أيها السائل دع سر نفسي　　إنما نفسي لسري قبر

وقال كثير:

كريم يميت السر حتى كأنه　　إذا استخبروه عن حديثك جاهل

وقال آخر:

وما السر في صدري بميت بقبره　　لأني رأيت الميت ينتظر النشرا
ولكنني أخفيه حتى كأنني　　بما كان منه لم أحط ساعة خبرا

أخذه المتنبي فقال:

وسركم في الحشا ميت　　إذا نُشر السر لا ينشر

(٣٥) لابن الأثير في المثل السائر ملاحظات نقدية صحيحة، أشبه ما تكون بما في كتب النقد الأوربية، مثال ذلك:

(أ) فعنده أن الفصاحة تكون في الألفاظ، والبلاغة في المعاني، والكلام الفصيح هو الظاهر البين، وأعني بالظاهر البين أن تكون ألفاظه مفهومة لا يحتاج في فهمها

إلى استخراج من كتاب لغة، وإنما كانت بهذه الصفة لأنها مألوفة الاستعمال، دائرة في الكلام. وإنما كانت كذلك لحسنها، لأن أرباب النظم والنثر غربلوا اللغة، وسبروا ألفاظها، واختاروا الحسن من الألفاظ واستعملوه، وتركوا القبيح منها وهجروه؛ فإن قيل: من أي وجه علم أرباب النظم والنثر الحسن من الألفاظ أو القبيح منها؟ قلت: إن هذا من الأمور المحسوسة، فالألفاظ داخلة في حيز الأصوات، فالذي يستلذه السمع منه ويميل إليه هو الحسن، والذي يكرهه وينفر عنه هو القبيح. ألا ترى أن السمع يستلذ صوت البلبل من الطير، وصوت الشحرور، ويميل إليهما؟ ويكره صوت الغراب، ونهيق الحمار، وينفر منهما ... وكذلك الألفاظ، فلفظه المزنة والديمة حسنة يستلذها السمع، ولفظة البعاق قبيحة يكرها السمع، وكلها من صفة السحاب. ومن ذلك ترى أن لفظة المزنة والديمة مألوفة الاستعمال، ولفظ البعاق متروك لا يستعمل. ولا يستعملها إلا جاهل بحقيقة الفصاحة، أو من ليس له ذوق سليم.

(ب) إن أعجب شيء في ذلك أن تكون الألفاظ المفردة واضحة كلها، فإذا نظر إليها مع الترتيب، احتاجت إلى استنباط وتفسير، وهذا موجود في القرآن، وفي الأخبار المروية والأشعار والخطب والمكاتبات. مثل قوله ﷺ: «صومكم يوم تصومون، وفطركم يوم تفطرون».

وقول أبي تمام:

ولهت فأظلم كل شيء دونها وأضاء منها كل شيء مظلم

ونحو ذلك.

(جـ) يقول المبرد: ليس أحد في زماني إلا ويسألني عن مشكل من معاني القرآن أو معاني الحديث أو غير ذلك من مشكلات علم العربية، فأنا أمام الناس في زماني هذا، ومع ذلك إذا عرضت لي حاجة إلى بعض إخواني وأردت أن أكتب إليه شيئًا في أمرها، أحجم عن ذلك لأني أرتب المعنى في نفسي، ثم أحاول أن أصوغه بألفاظ مرضية فلا أستطيع ذلك. ولقد صدق في ذلك، وقد رأيت كثيرًا من الجهال الذين هم من السوقة أرباب الحرف والصنائع، وما منهم إلا من يقع له المعنى الشريف، ويظهر من خاطره المعنى الدقيق ...

«أقول» لأن البلاغة محتاجة إلى حسن استعداد، وكثرة مران وتدريب، ومن فقدهما أو أحدهما، خلا منها.

(د) يجب على الناظم والناثر أن يتجنب ما يضيق به مجال الكلام من بعض الحروف، كالثاء والذال والخاء والشين، والصاد والطاء والظاء والغين، فإن في الحروف الباقية مندوحة على استعمال ما لا يحسن من هذه الأحرف، وقد يأتي النظم بقصيدة على حرف من هذه الحروف فيأتي فيها بالبشع المكروه، كما فعل أبو تمام في قصيدته الثانية التي مطلعها:

قف بالطلول الدارسات علاثا ... إلخ

وكما فعل أبو الطيب في قصيدته الشيئية التي مطلعها:

مبيتي من دمشق على فراش ... إلخ

وكما فعل ابن هانئ في قصيدته الخائية التي مطلعها:

سرى وجناح الليل أقتم أفتخ ... إلخ

(هـ) إن الألفاظ تتبع الزمان، فقد تكون الكلمة لطيفة في زمن لا عيب فيها، ثم يأتي زمن تعاب فيه، لاستعمالها في معنى رديء، كلفظ «الصَّرم والصُّرم» ولذلك لم تعب على الشاعر المتبدي كأبي صخر الهزلي في قوله:

قد كان صَرم في الممات لنا فجعلت قبل الموت بالصَّرم

ولكنها عيبت على المتنبي المتحضر في قوله:

أذواق الغواني حسنه ما أذقتني وعف فجازاهن عني بالصرم

(و) من الجموع ما يحسن استعمالها، ومنها ما يسوء، كجمع العين الناظرة، والعين من الناس؛ فإن العين الناظرة خير ما تجمع على عيون، وعين الناس تجمع على أعيان. وهذا يرجع فيه إلى الاستحسان لا الوضع اللغوي. وقد شذ أبو الطيب في قوله:

والقوم في أعيانهم خزر والخيل في أعناقها قبل

فجمع العين الناظرة على أعيان، والذوق يأبى ذلك، ولا تجد له في اللسان حلاوة وإن كان جائزًا. وأعجب من ذلك أنك ترى وزنًا واحدًا من الألفاظ يحسن مفرده، ولا يحسن جمعه، وأحيانًا يحسن جمعه ولا يحسن مفرده، وأحيانًا يحسنان معًا. فمن النوع الأول عرقوب وعراقيب، ومن النوع الثاني بهلول وبهاليل، ومن النوع الثالث جمهور وجماهير، وعرجون وعراجين.

وهناك ألفاظ على وزن واحد يحسن بعضها، ويقبح بعضها كالثلث والربع إلى العشر، فالثلث والخمس والسدس حسنة، والسبع والثمن والتسع والعشر ليست كذلك، والجميع على وزن واحد.

(ز) ثم انتقل إلى الكلام على المعاني، فقال: إن المعاني على ضربين: أحدهما ما يبتدعه مؤلف الكلام من غير أن يقتدي فيه بمن سبقه، وذلك مثل وصف المتنبي للحمى، وهو:

وزائـرة كـأن بـهـا حـيـاء فليس تزور إلا في الظلام
بذلت لها المطارف والحشايا فعاقتها وباتت في العظام
كأن الصبح يطردها فتجري مدامعها بأربعة سجام
تراقب وقتها من غير شوق مراقبة المشوق المستهام

وهذا يقع للشاعر الفينة بعد الفينة، وعددها عند كل شاعر ليس بالكثير. فقد قالوا:

إن أبا تمام اخترع نحو عشرين معنى جديدًا، وأبا الطيب خمسة. وكقول أبي نواس في الهجاء:

شرابك في السراب إذا عطشت وخبزك عند منقطع التراب
وما روحتنا لتذب عنا ولكن خفت تغزية الذباب

وكقول أبي تمام في الشيب:

يستثير الهموم ما اكتن منه صعدا وهي تستثير الهموما

وقول ابن الرومي:

عدوك من صديقك مستفاد فلا تستكثرن من الصحاب

إلى غير ذلك.

والنوع الثاني من المعاني، هو الذي يحتذى فيه على مثال سابق، ومنهاج مطروق. وهذا أكثر ما يستعمله أرباب هذه الصناعة، فالمتأخر إنما يصوغ المعنى القديم فيصوغه صياغة جديدة، وذلك كالأبيات التي ذكرناها من قبل في وصف طول الليل.

(ح) وتعرض أخيرًا للسرقات، شأنه في ذلك شأن من سبقه، وقسمها ثلاثة أقسام: «نسخًا وسلخًا ومسخًا» فالنسخ أخذ اللفظ والمعنى برمته من غير زيادة عليه، والسلخ أخذ بعض المعنى، والمسخ إحالة المعنى إلى ما دونه. وقد أطال في ذلك وعدد الأمثلة على الأقسام الثلاثة، فمن النوع الأول قول الفرزدق:

أنعدل أحسابًا لئامًا حماتها بأحسابكم، إني إلى الله راجع

فقال جرير:

أتعدل أحسابًا كرامًا حماتها بأحسابكم، إني إلى الله راجع

ومن النوع الثاني قول بعض الشعراء:

لقد زادني حبًا لنفسي أنني بغيض إلى كل امرئ غير طائل

فقال المتنبي:

وإذا أتتك مذمتي من ناقص فهي الشهادة لي بأني كامل

ومن النوع الثالث قول حسان:

ما إن مدحت محمدًا بمقالتي   لكن مدحت مقالتي بمحمد

فقال أبو تمام:

فلم أمدحك تفخيمًا بشعري   ولكني مدحت بك المديحا

وهكذا أكثر من الأمثلة والشروح ... ا.هـ.

(٣٦) ومما يؤسف له أن كُتّاب الأدب العربي قصروا بحثهم ونماذجهم ونقدهم على النوع المعروف (Bell Lettre) أو الأدب الجميل أو الأدب الصرف؛ وكان خيرًا لهم أن يفهموا الأدب بالمعنى الواسع حتى يشمل الفلسفة وحتى يشمل مثل مقدمة ابن خلدون، وحتى يشمل الأدب الصوفي. أمثال شعر ابن الفارض، وحكم ابن عطاء الله، فإن ذلك يزيد أنواع الأدب فلا يكون قاصرًا على ما قلّت معانيه وجمّلت ألفاظه. ومن ميزة هذا الذي أقول إن هذا النظر يستطيع أن يغذي الأدب العربي بالمعاني أكثر مما يغذيه الأدب الصرف.

وكان من عيوب طريقتهم واقتصارهم على الشعر المتعارف والنثر المسجوع وتعصبهم لهذا النظر أن كان الشعر الجاهلي كأنه وحي يوحى إذ لم يتذوقوا القصص كثيرًا، لأن الجاهلين لم يتذوقوه. وخصوصًا القصص الذي ورد عن الأمم الأخرى كألف ليلة وليلة، فإننا لم ندرك قيمتها إلا بعد أن رأينا المستشرقين يمجدونها، فأخذنا نقلدهم كأننا عباد تقليد فقط.

ومما يؤسف له أيضًا أن الأدب العربي يميل إلى التركيب أكثر مما يميل إلى التحليل، وخير الأدب ما وجد فيه العنصران معًا: التحليل في موضعه والتركيب في موضعه. ومن أثر ذلك كثرة الأمثال في الأدب العربي وقلة الروايات، فالمثل نظر مركب والروايات نظر محلل، ثم إنه يكثر في الأدب العربي الاستطراد وعدم حصر الذهن في الموضوع الواحد، ولذلك كثيرًا ما يجد الباحث الموضوع الذي يبحث عنه في غير مظانه. وكان الأليق بالمجددين أن يتحرروا من هذه العيوب. كذلك، هم يميلون إلى معان جزئية أكثر من المعاني الكلية، وفاتهم العناية بوحدة القصيدة واكتفوا بالعناية بوحدة البيت، لأن وحدة القصيدة تتطلب نظرًا كليًا، وأما وحدة البيت فتتطلب نظرًا جزئيًّا. وهذا المعروف في الأدب معروف أيضًا في الفقه، فقلما نرى في باب من أبواب الفقه قواعد كلية كما

فعل صاحب البدائع مثلًا وإنما أكثر الكتب موضوعة على أحكام جزئية تستفاد منها القاعدة الكلية مثل: (من اشترى عبدًا ... ومن باع عبدًا ...). وربما كان المسئول الأول عن هذا شعراء الجاهلية فقد بدءوا القصيدة بالبكاء على الأطلال ثم ثنوا بالرحلة إلى الممدوح وفي أثناء الرحلة عرجوا على وصف الناقة، وإن لم يفعلوا ذلك ظاهرًا فعلوه باطنًا، فبكوا الأطلال في أنفسهم ورحلوا في ضميرهم ثم قالوا:

دع هذا وعد القول في هرم

وقد أجاد أدباء العرب في الإيجاز أكثر مما أجادوا في الإطناب، وعدوا الإيجاز في البلاغة أقوى من الإطناب، مع أن الإيجاز يحسن في محل والإطناب يحسن في محل آخر؛ ولذلك نجدهم برزوا في الحكم وفي المراسلات وعدوا بابًا كبيرًا من أبواب الأدب التوقيعات وهي جمل مركزة تشير إلى الغرض المقصود، وما يعبر عنه العربي في مثل يعبر عنه الأديب الفرنسي أو الإنجليزي في رواية تبلغ أكثر من مائتي صفحة.

(٣٧) من غلبة عنصر التقليد في الأدب العربي أنا نرى أدب كل أمة عربية يشبه أدب الأمة الأخرى مع اختلاف التاريخ والحوادث التي تقع فيها، فأدب الأندلس يشبه أدب مصر في موضوعاته وأساليبه وهما يشبهان أدب العراق، حتى ليعسر على القارئ أن يدرك الشخصية الممتازة لكل قطر مصرية كانت أو أندلسية أو بغدادية؛ حتى الأخطاء التي وقع فيها بعضهم وقع فيها الآخرون كبدء المديح بالغزل والتقيد بالوزن المعروف، والمحاسن التي كانت لأدب قطر ظلت محاسن لآداب الأقطار الأخرى كالانتقال سريعًا من وصف لحادثة إلى حكمة عامة. وأظن أن لو كانت هذه الآداب لرقعة أخرى في العالم يسكنها أمم متعددون لكان الاختلاف بينهم أوضح، وربما كان السبب في ذلك خضوعهم لدين واحد يوحي إليهم بأفكار متشابهة. والدين يوحي بتمجيد العرب وتمجيد العرب يوحي بتقليدهم في أساليبهم ومعانيهم.

خصوصًا وأن المعجزة الكبرى للمسلمين القرآن العربي، وربما كان اتخاذ الأدباء القرآن مثلهم الأعلى سببًا في محافظتهم على اللغة الفصحى والتقارب بين أدباء كل قطر في أسلوبه ومعانيه.

(٣٨) يعتقد بعض الباحثين أن من أسباب انحطاط المسلمين وخاصة العرب الأدب العربي نفسه، وتعليلهم لذلك أن أكثره قيل في المديح والملق والغرام، وعلى حد تعبير بعضهم أكثره أدب معدة لا أدب قوة، ولو نظرنا إلى الأنواع الأخرى لكانت كذلك أو

أقرب إليها، فالمقامات للبديع أو للحريري أو لغيرهما إنما هي مبنية على الكدية، والكدية استجداء، وهي من أحط أنواع الخلق بل هي أحط من المديح، ثم إن الأدب العربي من نوع الأدب المكشوف الذي لا يتحرج من ذكر العورات بأسمائها، وحتى كان يسمح بمثل هذا الفحش في مجال الخلفاء والأمراء من غير تحرز ولا إيماء. ومعجم كقاموس الفيروزابادي مملوء بألفاظ الفحش حتى لا تكاد تخلو صفحة منها، هذا إلى مجون سخيف كمجون الحجاج وابن سكرة، فإذا طبعت هذه الأشياء كلها في عقل الناشئ أتلفت ملكاته وحركت شهواته.

هذا قولهم ولكن هل هو صحيح؟

فبعض شعر المديح قوي جميل يبعث في النفس أخلاقًا قوية كما أن باب الأدب في العربية عظيم وواسع سعة لا حد لها، وكذلك باب الحكم، فالحكم الصحيحة يجب أن ينظر فيها إلى هذا وذاك والعيب عيب من اختار لا عيب من قال. وكم رأينا من رجال كمصعب بن الزبير وهشام بن عبد الملك وأبي جعفر المنصور قاموا بأعمال عظيمة لذكرهم أبياتًا عظيمة دفعتهم إلى تقديم نفوسهم خوفًا من العار أو إباء من الذل أو نحو ذلك.

وعابوه أيضًا بأنه أميل إلى الخيال منه إلى العقل وخصوصًا في الشعر، فليس فيه شعر فلسفي عميق إلا قليلًا، وفاتهم أن أشعار أبي العلاء المعري وابن الشبل البغدادي وابن سينا وغيرهم مملوءة بالفلسفة والحكمة، وربما جاءهم هذا الظن من أن الأدب العربي لما عرضوا نماذجه استبعدوا منها كتب العقل كمقدمة ابن خلدون، وكتب التصوف كشعر ابن الفارض وجلال الدين الرومي، وكتب الحكمة ككليلة ودمنة، وكتب التاريخ كالطبري والفخري مع أنها في صميم الأدب وكانت خليقة أن تظهره بمظهر الغنى.

وعابوه أيضًا بأنه وإن التفت من قديم إلى الطبيعة فقد عني بالصور البهلوانية ولكنه لم يتغن بحبها، والشاعر الحق في الطبيعة هو من سلك إحدى الطريقتين: إما أن يذوب فيها حتى يفنى وإما أن يتشربها حتى يستوعبها؛ ولم يفعل الشاعر العربي شيئًا من ذلك بل أخذ يلعب بصورها كما لعب الحاوي بالمناظر والصور، وهذا حق، فبعض الشعر الأوروبي سلك هذا المسلك أو الآخر فكان رائعًا حقًّا وإن حدث ذلك في العصور الأخيرة بعد أن كان الشاعر الأوروبي لا يأبه له.

وعابوه أيضًا بأنه يكاد يقتصر على نوع واحد من أنواع الشعر، وهو الشعر الغنائي وليس فيه شعر ملاحم ولا شعر تمثيلي إلا في القليل النادر. وربما دعا إلى

ذلك التزامهم البحر والقافية فإن طبيعة الملاحم والشعر التمثيلي تتطلب طول النفس وطول النفس يتطلب تغير البحور والقوافي، ولكن في الأدب العربي شيء من الملاحم كما في ملحمة أبي زيد الهلالي وإن كان بعضها نثرًا وبعضها شعرًا، وفي الشعر العربي بعض القصص التمثيلية كبعض شعر عمر بن أبي ربيعة، ولكن الحق أن ذلك قليل وليس بكثير كثرته في الشعر الأوروبي. وهذا أيضًا حق، ولكن ينبغي أن نفسح صدرنا للخلافات بين الآداب من هذا النوع، فليس بضروري أن تتبع الأمم منهجًا واحدًا فتتقسم نفسها إلى هذه الأبواب الثلاثة من الشعر، وإن كان أساس الأدب كله واحدًا. كالمأكول والمشروب، فأساسه كله حاسة الذوق وما يؤكل وما يشرب؛ ولكن أمة قد تفضل البطاطس على كل أنواع المأكولات، وغيرها يفضل صنفًا آخر، سواء في ذلك الأفراد والأمم. ثم هذا لا يطعن في أن أساس كل تقدير يرجع إلى حاسة الذوق وانفعالها مع المأكول والمشروب، فهذه الآداب العربية مالت بطبيعة بيئتها إلى الأدب المكشوف، والآداب الأوروبية مالت بطبيعة بيئتها إلى الأدب المستور.

والآداب الغربية إن تفوقت على الآداب العربية في الملاحم والقصص التمثيلية فإن الأدب العربي يتفوق في الحكم والأمثال والشعر الغنائي ولكل وجهة هو موليها، ورحابة الصدر تسمح بكل هذه الفروق كما تسمح للأسرة الواحدة أن يكون فيها مذكر ومؤنث وحليم وغضوب، ولا يخرجها كل ذلك عن أنها أسرة واحدة.

وعابوه أيضًا بأنه يكاد يكون على نغمة واحدة من عهد الأدب الجاهلي إلى اليوم. فالموضوعات هي الموضوعات، والأوزان هي الأوزان، والأساليب هي الأساليب؛ ومع اختلاف البيئات في بغداد ومصر والشام والأندلس ظلت كل الآداب ذات منهج واحد، وعلى العكس من ذلك الأدب الأوروبي، فيجد مؤرخها مجال القول ذا سعة في نوع من الأدب وجد بعد أن لم يكن، ونوع من البحور وجد بعد أن لم يكن، وأدب مطبوع بالطابع الألماني، وأدب مطبوع بالطابع الإنجليزي، وأدب مطبوع بالطابع الفرنسي، تبعًا لتغير البيئات والزمان والمكان، أما الأدب العربي فمتشابه: الأدب المصري والأدب الأندلسي يشبهان أدب بغداد، وأدب القرن التاسع عشر يشبه أدب القرن الرابع أو الخامس من غير كبير تغيير.

وهذا اعتراض وجيه سببه ما عرف عن الشرق من جمود وخمود عقليين وقلة ابتكار وحب وتقليد، فإن وجد بين الشرقيين مبتكر كابن خلدون فذلك نادر.

وهذا العيب ليس مقصورًا على الأدب، فهذا هو الشأن في الفقه والنحو وكل العلوم فمتى تحرر من ناحية سرى التحرر إلى النواحي الأخرى، والمأمول في الأدب أن يكون

أسبق إلى التحرر لأن التجارب علمتنا أن الأدب إرهاص للعلم والفلسفة، ولأن من عناصر الأدب الأربعة عنصر الخيال وليس الابتكار أول أمره إلا خيالًا يتحقق فيما بعد. والله يوفق.

(٣٩) يرون أن الحريري لما اخترع المقامات شك في أنه واضعها، وطلب إليه أن يضع مثلها عن موضوعات عينت له فلم يستطع، وهذا صحيح، فبعض الكتاب يحسن أن يكتب فيما يختار، ولا يحسن أن يكتب فيما يُختار له. وبعض الكتاب على العكس، وبعض الكتاب يحسن أن يكتب فيما يختار وما يُختار له على السواء، وهذا أقدر، وهو تابع لاختلاف الاستعدادات والملكات. فالنوع الأول قدير في ناحية معينة لا يحسن غيرها، ولذلك لا يكتب إلا فيما يحسن، والبعض يحار بين الموضوعات ليكتب في هذا أم في ذلك؟ ويتردد كثيرًا في ماذا يكتب مع سعة قدرته. فإذا حدد له موضوع رحمه ذلك من تردده فكتب وأجاد، وبعضهم قدير على أي موضوع وليس عنده تردد، فهو يجيد الكتابة فيما يريد، وما يراد منه، وهذا ينطبق على أدبائنا في العصر الحاضر، فمنهم من يحسن المقال ولا يحسن القصة، ومنهم من يحسن القصة ولا يحسن المقال، ومنهم من يحسن الشعر ولا يحسن النثر والعكس وهكذا.

وكذلك الشأن في الملكات الأخرى، فمن الأدباء من لا يحسن الحديث ولكنه يحسن الكتابة، كالذي حكي عن البحتري أنه لم يكن يجيد الإلقاء، ويرجو آخر في أن يلقي له شعره، وكذلك كان في عصرنا المرحوم شوقي بك، يحسن الشعر أكثر مما يحسنه حافظ إبراهيم، ولكن حافظ إبراهيم كان يحسن الحديث أكثر من شوقي، وكان مجلسه ظريفًا يثير الضحك إلى أقصى حد، وربما كان نصف الإعجاب بشعره مرجعه إلى حسن إلقائه؛ فترى من تحس بإظلامه في الحديث إذا تحدث، وإشراقه في الكتابة أو الشعر إذا كتب أو شعر.

وقد اشترطنا فيما مضى للقصاص أن تكون عنده ملكة القص وهي ضرورية في القصص، حتى إن هذه الملكة تعادل جودة القصة نفسها، فقد يقص قاص قصة فتجعلك من حسن قصه وحركات وجهه وغرابة شكله تضحك ملء شدقيك، ويقص آخر قصة وليس لديه هذه الملكة وربما كانت القصة أجود من سابقتها، ولكنه يقرفك بقصها، والله يرزق من يشاء ما يشاء …

(٤٠) نلاحظ أن العرب من أول أمرهم — والحق يقال — لم يتفننوا في أدبهم التفنن الواجب عليهم سواء من ناحية الكمية أو من ناحية الكيفية، وربما كان هذا

أول مظهر لذلك الأدب بعد الإسلام، فقد كان الأدب الجاهلي غنيًّا واسعًا في ألفاظه وتراكيبه وموضوعاته، فلما جاء الإسلام لم نجد من التطور في الأدب ما كنا ننتظر، فالموضوعات هي الموضوعات من هجاء ومديح وغزل وفخر ونحو ذلك. والأساليب هي نفس الأساليب، بل نحن كنا ننتظر أن الفتوحات الإسلامية العظيمة وما رآه العرب في البلاد المفتوحة من أشياء لم يروها من قبل كالنيل في مصر، ودجلة والفرات في العرب، والمناظر الجديدة في خراسان وما وراء النهر أن تطلق ألسنتهم بالقول كما أطلقت الجاهليين في الصحاري ونباتها وحيوانها، فأين الغدير من النيل أو من دجلة والفرات؟ وأين غمدان من الأهرام؟ وأين وأين إلى آخر ما لا عداد له، ولكنه التقليد أبكم ألسنتهم. وربما التمسنا عذرًا للفاتحين لانشغالهم بالمسائل الحربية والسياسية ودهشة الفتح ونحو ذلك، فما بال غير المحاربين ممن سكنوا هذه الأقاليم.

واستمر الحال على هذا المنوال طوال تاريخ الأدب العربي، فالحروب الصليبية مثلًا لم تنل من القول حقها بل إن الشعراء الأوروبيين قالوا في الحروب الصليبية أكثر مما قال الصليبيون المسلمون، والذي قالوه لا يكفي لإشباع النفس.

ثم كان تحت نظرهم الأدب الهندي والصيني والفارسي واليوناني والروماني، وقد اطلعوا على هذه الآداب كلها وفيها من غير شك فنون من القول لا عهد للعرب بها كالأقاصيص الفارسية والتمثيلات اليونانية والخرافات الهندية ونحو ذلك، فلم لم يأخذوها ويحتذوها، بل وقفوا عند الأدب الجاهلي وحده يحتذونه.

هذا موضع من الغرابة يدل على قلة الابتكار في الأدب العربي وظلوا يعرضون عن ألف ليلة وليلة لا يستوحونها حتى استوحاها الأوربيون، وهذا مما جعل مؤرخ الأدب العربي لا يستطيع أن يفرق بين أدب عصر وأدب عصر آخر إلا بمنظار معظم.

والأوزان هي الأوزان من عهد أن خلق الجاهليون الستة عشر وزنًا إلى اليوم مع أن الأوزان ترتبط تمام الارتباط بالأذن الموسيقية، والأذن الموسيقية التي كانت ستحسن بعض الأغاني والأوزان الموسيقية استحسنت في عصرها الحديث أغاني أخرى حتى ربما اقتبستها من الأوزان الأوروبية.

بل نرى أن البيئات تختلف كما بين العراق والأندلس فيحذو الأندلسيون في أدبهم حذو الأدب العراقي ولا يزيدون فيه إلا أشياء طفيفة.

والموضوعات هي الموضوعات والشكل هو الشكل، ويؤلف أبو علي القالي وابن عبد ربه فينقلان لنا في كتبهما الأدب الشرقي.

هذا شيء يستوقف النظر ويحار المتفلسف في تعليل ذلك وما رموا به من العقم، حتى المحدثون الذين تعلموا اللغات الأوروبية غيروا تقليدًا بتقليد لا تقليدًا باجتهاد؛ فبدل أن كان الأولون يقلدون العصر الجاهلي أصبح هؤلاء يقلدون الأدب الأوروبي تقليدًا تامًّا، فهل يأتي عليهم زمن يتغلب عليهم الوعي الأدبي فيخلقون ويبتكرون ويستلهمون بيئاتهم ويستوحون نفوسهم ويحوزون كل الفنون الأدبية في الأمم المختلفة ثم يخلقون ما يناسب أنفسهم؟

ذلك هو المأمول لأنه يتفق وطبيعة الأشياء.

إن هذا الشأن الذي اعتراهم في الأدب هو الشأن الذي اعتراهم في الفقه والعلم والفلسفة، فلم يقفل باب الاجتهاد في الفقه وحده، ولعله قبل ذلك أقفل أيضًا باب الأدب والبلوى تعم، فإذا انكشفت هذه الغمة وفتحت أبواب الاجتهاد في علم أو فقه رأيت الأبواب الأخرى قد فتحت بإذن الله.

(٤١) من أحسن ما قال المرزوقي في مقدمته على شرح ديوان الحماسة:

«إن العرب كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته والإصابة في الوصف. ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت الأمثال، وشوارد الأبيات.

وعيار اللفظ الطبع والرواية والاستعمال: كما سلم مما يهجنه عند العرض عليها، فهو المختار المستقيم. وهذا في مفرداته وجماله مراعى، لأن اللفظة قد تستكرم بانفرادها، فإذا ضامها ما لا يوافقها عادت الجملة هجينة.

وعيار المعنى أن يعرض على العقل الصحيح والفهم الثاقب: فإذا انعطف عليه جنبنا القبول والاصطفاء، مستأنسًا بقرائنه، خرج وافيًا، وإلا انتقص بمقدار شوبه ووحشته.

وعيار الإصابة في الوصف، الذكاء وحسن التمييز. فما وجداه صادقًا فذاك سيماء الإصابة فيه. ويروى عن عمر — رضي الله عنه — أنه قال في زهير: «كان لا يمدح الرجل إلا بما يكون للرجال» فإذا أضيف إلى ذلك المقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائهما للقافية. حتى لا تكون منافرة بينهما فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر».

(٤٢) مما يدل على اتصال الشعر بالغناء قول حسان:

تغن في كل شعر أنت قائله   إن الغناء لهذا الشعر مضمار

عنى بذلك أن الغناء وسيلة لتحسين الشعر واختباره، فإذا أردت أن تمتحن شعرًا أجيد أم رديء فغنه، فما لان للغناء ووقع توقيعًا حسنًا فشعر حسن، وإلا فرديء.

وكان حافظ إبراهيم — رحمه الله — يتغنى بشعره، فإذا غناه عرف إن كانت اللفظة قلقة أو وضعت موضعها، كما عرف إن كانت اللفظة جيدة أو غيرها خير منها.

ويرون أن النابغة أقوى مرة فخاف الحاضرون منه إن هم نبهوه على الإقواء، فاستدعوا جارية تغني أبياته ليعرف من غنائها أنه وقع في عيب الإقواء. فالغناء معيار الشعر ومحكمه ليعرف منه جيده من رديئه.

(٤٣) يقول قوم إن المسئول الأول عن تدهور أخلاق العرب تدهور الشعر العربي، فهو أدب معدة لا أدب روح، أكثره في مديح على إعطاء أو إرضاء عاطفة بانغماس في اللذائذ، وأدب المقامات نفسها أدب استجداء، لنيل شيء قليل من الماء. أما أدب السمو والدعوة إلى البطولة والإعجاب بها والتغني بالنبل والشجاعة، فقليل نادر، مع العلم بأن للشعر تأثيرًا كبيرًا في الأشخاص، فقد رووا لنا أن عبد الملك أراد مرة أن يستمتع بنسائه الجميلات فاستحضر بيتًا من الشعر، فنفر عنهن وخرج إلى الحرب وكذلك فعل مصعب بن الزبير وأبو جعفر المنصور.

وهو قول مبالغ فيه، فهذه الأبيات التي تمثلها هؤلاء ودفعتهم إلى الشجاعة لا تزال باقية، وقد أضيف عليها أمثلة كثيرة من شعر المتنبي وأبي فراس وغيرهما من الشعراء. نعم، إن كثيرًا من الشعر العربي، مع الأسف، قيل في مديح أو هجاء أو في تلذذ بالخمر والنساء، مما أضعف هم الناشئين، ولكن؛ ليس ذلك كل الشعر العربي. وربما عالج الشعراء المحدثون هذا العيب بإفاضتهم في القول بسامي المعاني، والتمدح بنبيل الصفات.

وقد سمعنا في هذه الأيام العصيبة أحاديث في الإذاعة وأغاني وطنية تشهد بهذا التطور العجيب. وكل هذا وذاك يدل على ما للأدب من ظل على الحياة الاجتماعية.

(٤٤) يعجبني قول التبريزي في شرحه لقصيدة تأبط شرًّا المشهورة التي مطلعها:

إن بالشعب الذي دون سلع　　لـقـتـيـلا دمـه مـا يـطـل

عند قوله:

جل حتى دق فيه الأجل　　إلــخ ... ...

أنه رجح أن القصيدة ليست لتأبط شرًّا، لأن قوله جل حتى دق فيه الأجل، لا يمكن أن يصدر من أعرابي بدوي كتأبط شرًّا، ووجه الإعجاب بهذا النقد أنه نقد من القليل النادر الذي يؤمن بأن الأدب ظل للبيئة، فإذا كانت البيئة بسيطة ساذجة لم يصدر من أصحابها إلا البسيط الساذج، وإذا كانت معقدة لم يصدر من أصحابها إلا المعقد المركب، فالبدوي الأعرابي لا يستطيع أن يقع على معنى جل حتى دق فيه الأجل، لأنه معنى دقيق لا يمكن أن يصدر عن البدو.

ومما يعجبني أيضًا في هذه القصيدة نقد ناقد آخر بأن هذا لا يمكن أن يكون لتأبط شرًّا، لأن سلعًا التي وردت في شعره من نواحي المدينة، وتأبط شرًّا من نواحي هذيل، وأين مسكن هذيل من سلع؟ فهو نقد من نوع آخر، وهو مبني على معرفة مواقع البلدان. وكما يعجبني كثير من نقود ابن خلكان وإن كانت من الناحية التاريخية لا الأدبية، فإنه كثيرًا ما يكذب الحادثة لأن تاريخها لا يوافق تاريخ من حكيت عنه، أو لأن الحادثة روت اجتماع جماعة لا يمكن في عرف التاريخ أن يجتمعوا معًا، وهذا كثير فيه، وفضيلة من فضائله، أما ابن خلدون فله نقد بديع من نوع آخر وهو أن الحوادث ليست من طبيعة الأشياء، فإن للأشياء طبيعة تقتضي السير في طريق خاص، فإذا انحرفت يمنة ويسرة كان ذلك على خلاف طبيعتها، فدل انحرافها على أنها لم تحدث، وإنما اختلقها بعض المؤرخين لا اعتمادًا على الحقيقة والتاريخ، ولكن خلقها خيالها.

وكل هذه نقود جيدة، سواء في الأدب أو الجغرافيا أو التاريخ، وهذا يفتح نظرنا لنقد قيم حين نريد أن نمتحن صدق ما حُكي عن النص، وما نسب إلى شاعر أو ناثر، فإن تحقيق التاريخ وتحقيق الوقائع يدلنا على أن النص لفلان أو ليس له. وربما كان أول من التفت إلى هذا ابن سلام في كتاب طبقات الشعراء، فكثيرًا ما يتبين له من دراسة بيئة الشاعر وحالته أن القصيدة المنسوبة إليه من وضع الوضاع.

(٤٥) ينسب الجاحظ لبشر بن المعتمر صحيفة في البلاغة والنقد تعد في نظرنا من أقوم ما كتب فيهما، وربما كان كل ما كتب المسلمون في النقد والبلاغة مؤسسًا عليها، وبشر بن المعتمر هذا كان معتزليًّا، فإذا قلنا: إنه بفضل بشر هذا المعتزلي وفضل الجاحظ المعتزلي أيضًا تأسست البلاغة والنقد لم نَبعُد عن الصواب، وقد كان بشر هذا نخاسًا يعذب الإماء والعبيد، ويتخيرهم ويعلم مقدار كل منهم: فلعل هذا مكنه من إملاء هذه الصحيفة وهي:

«خذ من نفسك ساعة نشاطك وفراغ بالك وإجابتها إياك، فإن قليل تلك الساعة أكرم جوهرًا، وأشرف حسبًا، وأحسن في الأسماع، وأحلى في الصدور، وأسلم من فاحش الخطأ. وأجلب لكل عين وغرة من لفظ شريف، ومعنى بديع. واعلم أن ذلك أجدى عليك مما يعطيك يومك الأطول بالكد والمطاولة والمجاهدة، وبالتكلف والمعاودة، ومهما أخطأك لم يخطئك أن يكون مقبولًا قصدًا، وخفيفًا على اللسان سهلًا. وكما خرج من ينبوعه، ونجم من معدنه. وإياك والتوعر، فإن التوعر يسلمك إلى التعقيد، والتعقيد هو الذي يستهلك معانيك، ويشين ألفاظك. ومن أراد معنى كريمًا فليلتمس له لفظًا كريمًا، فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف، ومن حقهما أن تصونهما عما يفسدهما ويهجنهما، وعما تعود من أجله أن تكون أسوأ حالًا منك، قبل أن تلتمس إظهارهما، وتوِّقهن نفسك بملابستهما، وقضاء حقهما، فكن في ثلاث منازل، فإن أولى الثلاث أن يكون لفظك رشيقًا عذبًا، وفخمًا سهلًا، ويكون معناك ظاهرًا مكشوفًا، وقريبًا معروفًا، إما عند الخاصة إن كنت للخاصة قصدت، وإما عند العامة إن كنت للعامة أردت. والمعنى ليس يشرف بأن يكون من معاني الخاصة، وكذلك ليس يتضح بأن يكون من معاني العامة. وإنما مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة مع موافقة الحال، وما يجب لكل مقام من المقال. وكذلك اللفظ العامي والخاصي، فإن أمكنك أن تبلغ من بيان لسانك وبلاغة قلمك، ولطف مداخلك، واقتدارك على نفسك. إلى أن تفهم العامة معاني الخاصة، وتكسوها الألفاظ الواسطة التي لا تلطف عن الدهماء، ولا تجفو عن الأكفاء، فأنت البليغ التام، فإن كانت المنزلة الأولى لا تواتيك ولا تعتريك، ولا تسمح لك عند أول نظرك وفي أول تكلفك، وتجد اللفظة لم تقع موقعها، ولم تصل إلى قرارها، وإلى حقها من الأماكن المقسومة لها، والقافية لم تحل في مركزها، وفي نصابها، ولم تتصل بشكلها، وكانت قلقة في مكانها، نافرة من موضعها، فلا تكرهها على اغتصاب الأماكن والنزول في غير أوطانها، فإنك إذا لم تتعاط قرض الشعر الموزون ولم تتكلف

اختيار الكلام المنثور. لم يَعِبْكَ بترك ذلك أحد؛ فإن أنت تكلفتهما ولم تكن حاذقًا مطبوعًا، ولا محكمًا لسانك، بصيرًا بما عليك وما لك، عابك من أنت أقل عيبًا منه؛ ورأى من هو دونك أنه فوقك، فإن ابتليت بأن تتكلف القول، وتتعاطى الصنعة، ولم تسمح لك الطباع في أول وهلة، وتعاصى عليك بعد إجالة الفكرة، فلا تعجل ولا تضجر، ودعه بياض يومك وسواد ليلك، وعاوده عند نشاطك وفراغ بالك، فإنك لا تعدم الإجابة والمواتاة. إن كانت هناك طبيعة، أو جريت من الصناعة على عرق، فإن تمنع عليك بعد ذلك من غير حادث عرض، أو من غير طول إهمال، فالمنزلة الثالثة أن تتحول من هذه الصناعة إلى أشهى الصناعات إليك، وأخفّها عليك، فإنك لم تشته ولم تنازع إليه إلا وبينكما نسب، والشيء لا يحن إلا إلى مشاكله، وإن كانت المشاكلة قد تكون في طبقات، لأن النفوس لا تجود بمكنونها مع الرغبة، ولا تسمح بمخزونها مع الرهبة، كما تجود مع الشهوة والمحبة، فهذا هذا. وينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين، وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلامًا، ولكل حالة من ذلك مقامًا، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني ويقسم على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات، فإن كان الخطيب متكلمًا، تجنب ألفاظ المتكلمين، كما أنه إن عبر عن شيء من صناعة الكلام، واصفًا أو مجيبًا أو سائلًا، كان أولى الألفاظ به ألفاظ المتكلمين، إذا كانوا لتلك العبارات أفهم، وإلى تلك الألفاظ أميل، وإليها أحن، وبها أشرف، ولأن كبار المتكلمين ورؤساء النظارين كانوا فوق أكثر الخطباء، وأبلغ من أكثر البلغاء، وهم تخيروا تلك الألفاظ لتلك المعاني، وهم اشتقوا لها من كلام العرب تلك الأسماء، وهم اصطلحوا على تسمية ما لم يكن له في لغة العرب اسم، وصاروا في ذلك خلفًا لكل سلف، وقدوة لكل تابع».

فأنت إن تأملت هذه الصحيفة وتأملت الكتب التي ألفت بعدها في البلاغة كالصناعتين لأبي الهلال العسكري وكتب عبد القاهر الجرجاني وأمثالها، وجدتها تقريبًا ليست إلا شرحًا لهذه الصحيفة أو تعليقًا عليها والله أعلم.

(٤٦) يقسم النقاد العرب الأدباء وخصوصًا الشعراء إلى مطبوعين ومصنوعين فيقولون: شاعر مطبوع، وشاعر ليس بمطبوع، ويعنون بالشاعر المطبوع من جاءه الشعر على الفطرة والطبيعة من غير تكلف ولا تصنع، وبغيره من تعمل الشعر تعملًا، وتكلفه تكلفًا. ويمثلون للشعر المطبوع بامرئ القيس، وبشار. ويمثلون لغير المطبوع بأبي تمام. والتصنع لا يمنع أن يأتي الشعر أولًا على السليقة ثم يأخذ الشاعر في تجميله،

وهو تقسيم صحيح ظاهر. وهو ينطبق على الفن كله من شعر ونثر وموسيقى وتصوير، فهناك بعض الفنانين لديهم ملكة فطرية تنمو بالتمرين لا يعرفون كيف أنت، ولا كيف تعالج الفن. ولو سألت الشاعر منهم مثلًا كيف يشعر لما عرف أن يجيبك، غاية الأمر أنه يحس إحساسًا غامضًا بحاجته إلى الشعر، ثم يتدفق منه الشعر.

وكان الشعراء الأولون لسذاجتهم وغموض هذا المعنى عندهم يسمون هذا المعنى «شيطانًا» فيزعم كل شاعر أن له شيطانًا يمده بالشعر. وإذا لم يأته الشعر لسبب من الأسباب قال: إن الشيطان لا يواتيني، والحق أن الشعراء المطبوعين عندهم ملكة غامضة لا يرتاحون إلا إذا طاوعوها، وشعروا، كالذي حكي عن شاب ألماني عرض ديوان شعره على أستاذ ألماني أيضًا ورجاه أن يقرأه، ويقول له: إن كان سيكون منه شاعر جيد أولًا، فرده إليه الأستاذ من غير أن يقرأه، وقال: «إن كنت تستطيع أن لا تشعر وتستطيع أن تهدأ إذا شئت، لم يكن منك شاعر. وإن كنت لا تستطيع أن تسكت ولا تهدأ ثورتك حتى تشعر، كان منك شاعر».

وهو قول حق يدل على أن الشاعر المطبوع مشبوب العاطفة لا يستريح حتى يخرجها في شعره. غاية الأمر أن هذا لا يمنعه من إحلال لفظ محل لفظ، ومعنى محل معنى للذوق. ويصح أن نسمي هذه الملكة إلهامًا أو لقانة أو اسمًا من هذه الأسماء تولد مع الناشئ حتى يبلغ السن المناسب فيكون منه شاعر مطبوع، أما من أخذ يغوص الأعماق حتى يستخرج معنى أو يسبح في السماء أو يعمل خياله إعمالًا شاقًّا حتى يتأتى له ما يريد فليس بذي شيطان، وبعبارة أخرى ليس بذي إلهام. وهذا الإلهام غير العقل، فالعقل يحتاج إلى مقدمات على شروط خاصة تنتج منها النتائج، ولهذا قال البحتري:

كلفتمونا حدود منطقكم والشعر يغني عن صدقه كذبه

أما هذا الإلهام فلا منطق له ولا مقدمات ولا نتائج له، إنما هو وحي يوحي استعد له بعض الأشخاص بالفطرة، ولا يمكننا في دقة أن نحكم من أين أتى هذا الإلهام وهل هذا الشخص ملهم أو لا ابتداء، كما لا يمكننا الحكم بأن هذا المغني أو المغنية لم كان أو لم كانت صوتها حسنًا من بين الملايين المخلوقة كخلقتها وفي بيئتها ومثل ظروفها؟ والشعراء المطبوعون يختلفون في مقدار جودة طبعهم، كما يختلف الشعراء المصنوعون في اختلاف صنعتهم.

(٤٧) شاع بين العرب أن الشعر يحلو بمقدار ما يكون فيه من كذب، وهذا نظر خاطئ، ربما بنوه على أن الشعراء يمدحون فيغالون في المديح، أو يكذبون فيغالون في الكذب، فترى مثلًا أن الشاعر إذا أعطى شيئًا ولو قليلًا جعل الممدوح غيثًا، وإذا منع عنه العطاء لسبب من الأسباب جعله جدبًا أو نحو ذلك. وقد يكون غير الممدوح أكبر قيمة في الواقع من الممدوح؛ ولذلك نرى أن الشعر لا يقاس كما يقولون بمقدار كذبه، وليس بصحيح أيضًا ما يقولون: «إن أعذب الشعر أكذبه» فعذوبة الصدق في كل فن خير من عذوبة الكذب …

الجزء الثاني

في تاريخ النقد عند الإفرنج والعرب

الباب الأول

في تاريخ نقد الأدب عند الإفرنج والعرب

الكتاب الأول: تاريخ النقد عند الإفرنج

سنقتصر في تاريخ النقد الأوروبي على العصور الوسطى والعصور الحديثة لأنها أكثر اتصالًا بأدبنا وأمس بحياتنا.

عوامل انحلال الكلاسيكية الحديثة[1]

يتناول هذا المجلد تاريخ النقد في مئة من السنين هي القرن التاسع عشر، إلا أننا كثيرًا ما سنرجع إلى القرن الثامن عشر وإلى ما قبله أحيانًا لكي نتتبع العوامل المختلفة التي أثرت في تطور النقد الأوروبي، ونعرف أصولها الأولى، وخطوات تدرجها، حتى اصطبغ النقد في القرن التاسع عشر بهذه الصبغة التي سنتعرف عليها.

وخير تسمية للنقد في خلال هذا القرن أن نسميه بالنقد الحديث، ولن نجد تسمية أخرى توازيها في صدق الدلالة. قد يميل البعض إلى أن يسموه بالنقد الرومانتيكي، ولكن لهذا الاسم عيبان. أحدهما الإبهام. والثاني ما قد يستثيره من اعتراض بعض المدارس النقدية، وليس لأية تسمية أخرى، كالنقد الجمالي أو النقد العلمي، أو النقد التقريري حق المقارنة بهذه التسمية الصادقة الصحيحة: النقد الحديث.

ثم إن هذه التسمية تضعه في كفة مقابلة تمامًا للنقد القديم، دون أن تدل على ضرورة المعاداة بين الاثنين:

بم يختلف النقد الحديث عن النقد القديم؟

---

[1] مقتبس من كتاب تاريخ النقد لسانتسبري ودائرة المعارف البريطانية وغيرهما.

كان أهم ميزات النقد القديم أنه لا يرى أعمالًا أدبية جديرة بأن تتخذ موضوعًا للنقد سوى أعمال القدماء. فظل القوم طول القرون الماضية لا يتخذون إلا مؤلفات اليونان والرومان القدماء موضوعًا للدراسات النقدية ومصدرًا لاستنباط مختلف نظريات النقد، فلم يكونوا ينظرون إلى الأدب الحديث باعتبار أنه يستحق أن يكون مادة للنقد ولا لاستخراج القوانين النقدية منه، بل كانوا دائمًا يضعون الأدب الحديث في مرتبة دون الأدب الكلاسيكي، وينظرون إليه نظرة مشبعة بالبغض والمقت والاحتقار والازدراء.

فإذا كان للنقد الحديث ميزة يختلف بها عن النقد القديم فهو أنه طرح هذه الفكرة ونبذها نبذًا تامًّا. فالنقد في طول السنين المئة التي تكون القرن التاسع عشر كان ينظر إلى الأدب الجديد نظرة الاعتبار، وليس معنى ذلك أنه يهمل الأدب القديم أو ينتقص منه، بل هو يضع الأدبين الكلاسيكي والحديث في مرتبة واحدة من حيث الأحقية بالدراسة.

فمبدأ النقد الحديث هو أنه يجب أن ينظر في نقد أحدث الأعمال الأدبية إلى قيمة هذه الأعمال وحدها لا إلى أي اعتبار آخر، وأن الناقد حينما يقدم على نقد عمل أدبي حديث يجب عليه أن يكون مستعدًّا للحكم بأن هذا العمل قد يكون معجزة أدبية أخرى.

قد يكون الناقد في صميمه مقتنعًا بأن هذا أمر بعيد، ولكنه يجب عليه أن يكون متأهبًا لأن يصدر هذا الحكم، وألا يترك لهذا الاقتناع تأثيرًا في حكمه على العمل الأدبي.

والخلاصة: أنه سيان أمام الناقد الحديث أن ينقد أدبًا كلاسيكيًّا قديمًا وأن ينقد أدبًا رومانتيكيًّا حديثًا، لا يؤثر الحديث لمجرد أنه حديث، ويرفض القديم لمجرد أنه قديم إن كان من أنصار الرومانتيكية، ولا يفعل العكس إن كان من محبي الكلاسيكية. وقد جهر بهذا الرأي ابن قتيبة في أول كتابه طبقات الشعر منذ أكثر من ألف سنة.

فالنقد الحديث هو الذي يحكم على العمل الأدبي بقيمته وبقيمته وحدها. ونحاول الآن أن نستعرض الخطوات الأولى التي اتبعها النقد، وأن نتتبع هذه الخطى لنرى كيف أخذت في الاتساع التدريجي في أواخر القرن الثامن عشر وحتى بلغت أوج ازدهارها في طول القرن التاسع عشر.

كان المذهب الأدبي المسيطر على أوروبا خلال القرون السابقة للقرن التاسع عشر هو مذهب الكلاسيكية الحديثة.

وكانت إيطاليا هي التي ابتكرته في القرن السادس عشر، ومنها عم جميع الأقطار الأوربية، فظلت له السيادة في خلال القرون السادس عشر والسابع عشر والثامن عشر، وكان متحكمًا التحكم التام في الإنتاج الأدبي كل هذه القرون.

ولكن هذا المذهب كان في أواخر القرن الثامن عشر قد أخذ يستعد ليسلم صولجان السلطة لمذهب آخر جديد. أو أخذ هذا المذهب الجديد يستعد لانتزاع هذا الصولجان من يد الكلاسيكية الحديثة. فقد أخذ الاتجاه الأدبي الجديد يبدو خافتًا متقطعًا في فترات تختلف قوة وضعفًا، ثم أخذ يقوى شيئًا فشيئًا وينتشر انتشارًا تدريجيًا يختلف في مداه باختلاف الأمم وكان الطابع الأول الذي يتسم به هذا المذهب هو بالطبع معارضته للمذهب الكلاسيكي صاحب الرواج والسيطرة إذ ذاك، ظهرت هذه المعارضة في إنجلترا في زمن مبكر، ولكن نموها كان بطيئًا ضئيل الحظ من الانتشار السريع. وظهرت في ألمانيا في زمن متأخر عن ظهورها في إنجلترا، ولكنها سرعان ما اكتملت ونضجت وقويت روحها، بينما تراها في الممالك الأوروبية الشرقية تكاد تكون منعدمة. وفي فرنسا لقيت من السلطة الحاكمة السائدة مهاجمة عنيفة قاسية كبحثها، وإن لم تكن أبادتها إبادة تامة.

فهذه هي إذن خلاصة موقف المعارضة الناشئة في بلدان أوروبا المختلفة: في إنجلترا بكرت أنوارها بالظهور، ولكنها ظلت باهتة خافتة، وفي ألمانيا تأخر ظهورها عن إنجلترا، ولكنها سرعان ما سطعت وتوهجت، وفي فرنسا أخمدت هذه الأنوار.

ولا نظننا في حاجة إلى أن نلفت النظر إلى أنه من الخطأ أن يعد ناقد معين باعتبار أنه السائر الأول في طريق معارضة الكلاسيكية الحديثة، فإن حركة المعارضة هي تطور طبيعي لازم لا ينشأ من فعل فرد معين، وإنما هو نتيجة اضطرارية لظروف اجتماعية واقتصادية كثيرة تعمل كلها من وراء ستار على حفر المجرى الذي سيجري فيه تيار المعارضة، وهذا المجرى يكون أول أمره مختلفًا عمقًا وسطحيًّا، ضيقًا واتساعًا، تقدمًا وتقهقرًا حتى يتم تدفقه فيندفع في تقدم مستمر وتتدفق قوي مستديم.

فتطور النقد هو ظاهرة عامة اشترك في إبرازها نقاد كثيرون منهم من هو في معارضته للمذهب القديم قوي صارم، ومنهم من هو فيها هين مترفق، ومنهم من هو بين بين، ثم انتهت هذه الحركة بفضلهم جميعًا إلى التجسم في شخصية لسنج.

وهكذا ظهر في ألمانيا في النصف الأول من القرن الثامن عشر بذور هذه المدرسة الجديدة، بدأت تتشكك في المذهب الكلاسيكي وتعارضه، ثم تدرجت من المعارضة إلى

الخصومة الشديدة، ولعل خير من يمثل لنا هذه المعارضة وهذه الخصومة الناقدان السويسريان بودمير وبرتنجر وخصمهما الكلاسيكي جوتشد.

بودمر وبريتنجر

هما خير مرآة تتجلى فيه النزعة النقدية الحديثة في مبدأ نشوئها، وكانا في صميمهما الخلاصة لكل المحاولات الخافتة التي سبقتهما لتأسيس المذهب النقدي الجديد، فكانا العلامة الأولى لبدء انتصار هذا المذهب.

فدراسة بودمر وبريتنجر تؤرخ لنا طلائع النقد الحديث من جهة وتؤرخ لنا الدور النهائي للكلاسيكية الحديثة ممثلًا في خصمهما الناقد جوتشد من جهة أخرى.

واسما بودمر وبريتنجر من الأسماء المتلازمة التي إذا ذكر أحدهما تبادر الآخر إلى الذهن مباشرة، حتى إنهما ليكادان يكونان علمًا واحدًا لشدة الرابطة الوثيقة بينهما:

وقد نشأ هذا التلازم بين اسمي بودمر وبريتنجر من المشابهة الغريبة في ظروف كل من هذين الأستاذين السويسريين، فكلاهما قد ولد في زيورخ أو بالقرب منها، وكلاهما عاش حياة طويلة وإن كانت حياة بريتنجر أقصر بقليل.

وقد تطابقت هاتان الحياتان في معظم الأمور وبودمر وبريتنجر: كان كلاهما خصمًا عنيدًا محبًّا للمنازعة والمجادلة والعراك، وقد اتخذا موقفًا واحدًا في خصوماتهما وكان كل يكتب المقدمات لكتب الآخر بالتبادل وكانا أحيانًا لا يكتفيان بذلك بل يمضيان معًا: J. J. J. J! وكان كلاهما قد بدأ من سن مبكرة واستمر مدة طويلة يدعي لنفسه أنه بطل لمدرسة جديدة.

أدى كل هذا التشابه العجيب إلى اختلاط شخصيتي الناقدين. فنحن لا ندري لعل في الكتابات المنسوبة لأحدهما جزءًا كبيرًا من كتابات الآخر، ولكننا يمكننا أن نقول على العموم إن بودمر كان أقرب إلى الابتكار ومحاولة التجديد، بينما كان بريتنجر أصدق حكمًا وأوسع علمًا وأقرب إلى المزاج الفلسفي.

وليس من شك في أن بودمر وبريتنجر يرجع إليهما أكثر من غيرهما أكبر التأثير في بدء نهضة ألمانيا، أو أنهما علامة وضعتها الطبيعة عند بدء الالتواء الجديد الذي انتقل به مجرى النقد وجهة إلى وجهة، فقد كانا أكبر معول في هدم الكلاسيكية الحديثة وأنشط يدًا في بناء المذهب النقدي الحديث، بمؤلفاتهما الكثيرة وكتاباتهما النقدية وخصوماتهما التي لا تحصى، وهذه الكتابات النقدية هي التي يرجع إليها أكبر الأثر في

التبشير بالمذهب الجديد، وأهمها دراسة بودمر لملحمة ملتن «الفردوس المفقود»، فهذه الدراسة هي أهم عمل نقدي قام به بودمر.

وكانت ثقافتهما تؤهلهما لهذا المركز الممتاز في تاريخ النقد، فقد أتقنا دراسة أغلب النقاد القدماء واستغلا هذه الدراسة، وهما وإن لم يكونا قد درسا كل الشعراء الفحول الأقدمين فقد انتفعا بما درساه انتفاعًا جيدًا، وكانا يحسنان معرفة الأدب الفرنسي والأدب الإيطالي. وكانا يعرفان بعض الإنجليزية علاوة على إتقانهما لملتن، كما أنه كانت دراستهما الجدية المتحمسة للأدب الألماني من أنصع الصفحات في ثقافتهما.

ولم يكن بودمر على حظ كبير من المملكة الشعرية، ولم يكن لبريتنجر أقل نصيب، ولكن الحق أنهما بهذه الثقافة الواسعة التي أقيمت لهما فعلًا أكثر ما يمكنهما أن يفعلا، وصادف أن كان لهذا الذي فعلاه تأثير عظيم.

ولا نترك بودمر وبريتنجر قبل أن نذكر هذه العداوة التي كانت بينهما وبين الناقد جوتشد وكان جوتشد يمثل موقف الدفاع عن المذهب الكلاسيكي الذي كان يهاجمه الناقدان الرومانتيكيان، وتاريخ الخصومة بين بودمر وبريتنجر من ناحية وجوتشد من ناحية أخرى هو تاريخ الموقعة الفاصلة في ألمانيا بين مذهب القرون الماضية وبين المذهب الجديد الذي سيسود أوربا كلها في القرن التاسع عشر، والذي سيكون لسنج أول أبطاله.

وكانت خصومة الفريقين عداوة حادة عنيفة تتجلى في كتاباتهما ومجادلاتهما، فما ألف جوتشد كتاب «الشعر النقدي» يؤيد به الكلاسيكية حتى كان له أثر عكسي في أن شحذ من عزيمة أعداء هذا المذهب في مهاجمته والانتصار لمذهبهم الجديد، فألف بيرتنجر كتابه: «فن الشعر النقدي» وهو أهم كتبه وأكبرها وأكثرها طموحًا.

وقد كان هذا الكتاب هو الذي استثار أكبر غيظ جوتشد إذ كان أقصى مهاجمة ضده، فازدادت العداوة بين الفريقين حدة وازدادت الهوة عمقًا بين المذهب الكلاسيكي يمثله جوتشد وبين المذهب الرومانتيكي الجدالي يدعو إليه بودمر وبريتنجر، فعمد جوتشد إلى إعادة طبع كتابه في لهجة أعنف وعداوة أحد، وأعلن بودمر وبريتنجر من الجانب الآخر حربهما على جوتشد وعلى الكلاسيكية، وكان كل ذلك إرهاصًا للناقد الكبير: لسنج.

وهذا يشبه من بعض النواحي العداء «في الأدب العربي بين أبي نواس وابن الأعرابي فقد دعا أبو نواس إلى التجديد وهجر بكاء الأطلال وكسب تقدير المجددين

وكان ابن الأعرابي لا يؤمن إلا بالقديم، ولكنه لم يكن لأبي نواس من الحماسة والقوة ما ينتصر به مذهبه ويكون منه مدرسة».

لسنج Lessing

هناك خطآن يرتكبهما الناقد حينما يقدم على دراسة كاتب أو ناقد كبير حاز الشهرة، أحدهما: أن يدع للفكرة السابقة مجالًا للتدخل في حكمه فيسلم بعظمة هذا الأديب أو الناقد وقوته الأدبية أو النقدية متأثرًا بشهرته قبل أن يدرسه بنفسه. الخطأ الثاني: وهو لا يقل خطرًا أن يتعمد الناقد مهاجمة الأديب الكبير أو الناقد الذي اشتهر يهاجمه لا شيء إلا لأنه يريد أن يقول شيئًا جديدًا. أي جريًا على مذهب (خالف تعرف)، فيدفعه ذلك إلى الشذوذ والإغراب وإلى التجني والظلم، وفي كلا الخطأين جناية على الحقيقة يجب أن يجتهد الناقد في تجنبها، فلندرس لسنج دراسة نزيهة لا تتأثر بشيء ولا تقيم وزنًا لفكر سابق أو لتجديد مصطنع.

أما أن لسنج من أكبر النقاد فما في ذلك شك، إلا أنه يجب أن نحتاط قليلًا حين نقول ذلك وأن نعرف حقيقة لا بد من معرفتها قبل أن نقرأ لسنج وإلا فقد يخيب أملنا فيه، وهي أن ميوله ليست أدبية، وليست أدبية في أصولها. فلسنج ينفر من الأدب ومن نقده، وهو دائمًا يفضل أن ينقد شيئًا آخر غير الأدب. قد يكون هذا الشيء هو المسرح، وقد يكون الفن، وعلى الأخص الفن القديم الذي يرجع إلى عصور سحيقة في التاريخ. وقد يكون الدراسة الكلاسيكية العميقة، وقد يكون الفلسفة أو اللاهوت، وقد يكون الأخلاق، وقد يكون هذه كلها مجتمعة. ولكنه لن يكون الأدب إلا في القليل النادر.

وقد كان لسنج أول من انتشل النقد الحديث من المصير الذي كان وشيكًا أن يهوى إليه على يد دعاته في المعارك الأدبية التي ألمحنا إليها، فقد كان أول من بين أن النقد الحديث لا ينجذب لحديث على قديم، وأن الناقد يجب عليه أن يعنى بالقديم ودراسته عنايته بالحديث ونقده، فإنه إن كان القديم بغير الحديث كتلة صماء لا نعرف حيويتها ولا يفهم جمالها، فإن الحديث بدون القديم هباء طائر وهراء يتشدق به.

وقد كان لسنج أول من ضرب للنقاد المثل بنفسه، فقد أجمع الإخصائيون على أنه كان أول من بدأ دراسة القديم — وأول من عاد إلى دراسة القديم — دراسة مباشرة حقة مليئة بالعمق والفطنة، فقد كان لسنج يجيد اللاتينية واليونانية ويجيد الإنجليزية والفرنسية والألمانية، ويحسن الإيطالية وحتى الإسبانية. وقد قرأ المؤلفات

اليونانية واللاتينية في لغتيهما الأصليتين، ودرسهما دراسة قوية متغلغلة، وكان بعيدًا عن التشدق الكاذب والادعاء الفارغ الذي كان يمتاز به الناقد الفرنسي والناقد الإنجليزي في أواخر القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر. كما كان بعيدًا عن التزمت والتحجر اللذين كان يمتاز بهما الناقد الهولندي والناقد الألماني في نفس الوقت. فإليه يرجع الفضل في بناء النقد الحديث بناء متين الأساس قوي الدعائم، وإنعامه بالأبحاث الجيدة الرائعة التي لا يمكن إلا أن تستمد من القديم.

وبالطبع لم يكن لسنج مبتكرًا تمام الابتكار، فذلك مستحيل، إنما هو قد تأثر بمن عداه من النقاد، وقد كان أكبر تأثره بشخصين: أولهما أرسطو، وثانيهما: ديدرو ذلك الناقد الكثير الخطأ والسخف. أما أرسطو فهو الأستاذ الأول للسنج في النقد، وبه تأثر إلى حد عظيم، وكان يحمل له إكبارًا قد يبلغ حد التقديس. وأما ديدرو فإن لسنج حقًّا لا ينزله في منزلة أرسطو، وهو ينفر من بعض آرائه، ويفند بعض نظرياته، ولكنه يعترف بفضل ديدرو عليه في تعويده أن ينظر إلى قواعد النقد نظرة حرة، وأن يقدرها تقديرًا استقلاليًّا نزيهًا.

ومن أشهر أعمال لسنج النقدية مجلداته العشرون المسماة Lessing’s works وهو في اثنى عشر مجلدًا منها يعرض للنقد بأن يضع قواعده أو أن ينقد بنفسه فيطبق القواعد. والمجلد الأول يحتوي على مقالاته الشهيرة الرائعة عن الـ fable. وسواء أوافقت على آراء لسنج في مقالاته هذه أم لم توافق فإنك مرغم على الاعتراف بما فيها من العمق والذوق والإتقان التي هي ميزة لسنج في طريقته النقدية، فهو يثبت تاريخ التفكير في هذه المسألة منذ أرسطو و افتنيوس Aphthonius حتى بريتنجر و باتو Batteux، مفندًا الآراء التي لا يوافق عليها تفنيدًا علميًّا، وذاكرًا رأيه هو. ويعطينا بذلك في ستين صفحة مثلًا عاليًا للنقد الموضوعي العام، فيجمع بين وضوح القديم وتناسقه، وبين حيوية الحديث وتعدد صوره في نظام علمي متين.

وفي المجلدات الأربعة التالية نرى عددًا وفيرًا من التعليقات والملاحظات والرسائل الأدبية والمناقشات البلاغية على مختلف أنواعها. وهي نمط جديد من التأليف النقدي طالما انتظره عالم النقد.

ومن المجلد الأول منها الذي كتبه لسنج وهو لا يجاوز الثانية والعشرين يظهر علمه وإطلاعه ومقدرته التفكيرية العميقة ظهورًا لا خفاء فيه.

ومن يقرأ لسنج قراءة دقيقة يلاحظ ظاهرة عجيبة هي أنه لم يول إلا أقل الاهتمام لاثنين من فحول الكتاب في ميدانه الذي امتاز فيه، ميدان الدراما، اثنين

قد يعدهما البعض أعظم أبطال الدراما من اليونان، ولا يعارض أحد في أنهما من أعظم أبطاله. وهما أخيلوس Aeschius أعظم شعراء اليونان الدراميين و أرستوفانس Aristophanes أعظم شعراء العالم الهزليين بعد شكسبير، والتعليق الصادق لإهمال لسنج هذين الشاعرين ما ذكرناه من نفور من الأدب بوجه عام ومن الشعر بنوع خاص، ولسنا بهذا نغض من شأن لسنج ومن مقدرته النقدية إنما هي الحقيقة الواقعة التي لا مفر من ملاحظاتها.

وملاحظة ثانية، أن لسنج جاهل بثقافة القرون الوسطى وآدابها، أو معرض عنها، مع أنه مهتم كل الاهتمام بالأدب القديم وبالأدب الحديث المتأخر، ويرجع ذلك أيضًا إلى بغضه للشعر الغنائي العاطفي.

ومهما يكن من أمر، فإنه لا جدال في أن لسنج قد حاز الملكة النقدية وكان منها على حظ عظيم، ونلاحظ أنه كان دائمًا يفضل الكلام في العموميات ويؤثر النقد الموضوعي المجرد Abstract على النقد الذاتي. فقد كان يميل إلى البحث في المسائل العامة والقواعد الشاملة لا في الجزئيات، ولكنه رغم ذلك لم يكن أسلوبه مبهمًا أو مختلطًا أو معقدًا، وكانت لغته صحيحة مضبوطة، وكانت في نفس الوقت خالية من الغرابة والتعقيد.

وينقص لسنج ما ينقص الألمانيين من اللطف واللباقة، ولكنه كثيرًا ما يسود تعبيره سهولة ورقة هي فرنسية أكثر منها ألمانية، في عمق وفكاهة هما ألمانيان أكثر منهما فرنسيين. وعودته في أواخر أيامه إلى المنازعات الجدلية حول الدينيات واللادينيات قد حرمتنا كثيرًا من فكاهته، ولكنها لا تخلو منها خلوًّا تامًّا.

والخلاصة أن لسنج مفكر قبل كل شيء، وأنه كانت لديه خصوبة تفكيرية عظيمة سنلاحظها أيضًا في أستاذه ديدرو.

السابقون الأولون من النقاد الإنجليز

جراي Gray

في إنجلترا، وفي منتصف القرن الثامن عشر، كان النقد قد أخذت تدب فيه حياة جديدة، وكانت قد تكونت جماعة من النقاد لم تكن بالجماعة الكبيرة، ولم يكن أفرادها على وجه العموم من كبار النقاد، قد أخذت تحس إحساسًا مبهمًا فيه غموض وتخبط بالحاجة إلى نظرية جديدة حرة في الأدب، وفي الشعر على الأخص، لم يكن أحد من رجال هذه الجماعة ليعد من كبار أعلام النقد إذا استثنينا جراي، وحتى هذا قد نكون متساهلين بعض الشيء في عده من كبار النقاد. ولم يتح لأحد من رجالها أن يعيش حتى يرى الأبطال الذين حملوا عنهم لواء الدعوة وبلغوا بالنقد أعلى ذورته، ولكن رجال هذه الجماعة كانوا على أية حال المبشرين بميلاد الصبح الجديد، أو هم كانوا فجر هذا النهار الساطع الذي سيفعم عالم النقد بالحيوية والضياء في القرن التاسع عشر.

رجال هذه الجماعة هم Percy, Hurd, Gray,Thomas Warton Shenstone Joseph Warton.

ظل النقد أكثر من مئتي سنة وهو يغفل أدب عصره، ويهمل دراسته ونقده، ولا ينظر إلا الوراء، يستوحي الكلاسيكية نظرياته وأبحاثه ودراساته معرضًا عن أدب القرون الوسطى والأدب الحديث إعراضًا، مجاهرًا بأنه لا يستحق إلا الإهمال، أو جاهلًا إياه، غافلًا عنه غير شاعر بوجوده.

ولكن الشيء إذا زاد عن حده انقلب إلى ضده. فما وصلت الكلاسيكية أقصى آمادها، حتى بدأت حركة جديدة في الاتجاه المضاد، فوجدنا عديدين من النقاد يلتفتون إلى آداب عصرهم ووجدنا دريدن Dryden — من كبار الكتاب والنقاد الإنجليز — يترجم لشوسر Chaucer — من أقدم الشعراء في الشعر الإنجليزي في القرون الوسطى — ويعلن إعجابه به إعجابًا خالصًا، ووجدنا أمثلة كثيرة غير دريدن لهذا التيار الجديد الذي يُولي آداب العصر شيئًا كثيرًا من العناية والبحث والدراسة، ثم وجدنا كل هذه البدايات قد تجمعت وتركت في شخصية جراي Gray الشاعر الإنجليزي الكبير والناقد الجيد.

جراي هو أكبر أفراد هذه الجماعة الجديدة من النقاد الإنجليز، ولكن لم تكن صبغة النقد هي الصبغة الغالبة عليه، فإن مجموعة أعماله النقدية قليلة، وهي أقل إذا قورنت بأعماله الشعرية، وتلك ظاهرة غريبة، فقد كنا ننتظر العكس، أن يكون نقده

أكثر من شعره مادام الشعر لن يتاح للشاعر إلا في ظروف خاصة لا يد له هو في إيجادها، ومادام النقد على الضد من ذلك متيسرًا للناقد في أي وقت أحب إن كان حائزًا للمقدرة النقدية وما توفرت له خلتان: الفرصة، والرغبة، أما الفرصة فلعلها لم تتوفر لناقد في تاريخ النقد كله بقدر ما توفرت لجراي، فإنه لم يكن له عمل آخر يعمله. ولم يكن مشغوفًا مولعًا بعمل آخر، فقد كان على حظ كاف من الثروة أغناه عن امتهان مهنة أو القيام بأعباء وظيفة، أضف إلى ذلك ما حازه من العلم، ومن المواهب، ومن الذوق، ومن الميل، ومن كل شيء إلا الرغبة، والرغبة الصادقة الفعالة المنتجة.

وكم نأسف كثيرًا أن لم يتم جراي كتابه عن تاريخ الشعر الإنجليزي، وأن لم يحاول عشرات الأعمال من هذا الفن النقدي، وأن لم يبذل للنقد إلا أقل اهتمامه، وهو هو أكفأ رجال عصره لهذا العمل، ومن أكفأ رجال التاريخ النقدي كله له.

ولكن برغم ذلك كله، فقد كان لجراي في النقد أكبر التأثير، وكان لأعماله النقدية على قلتها الآثار الجسيمة في بناء النقد الحديث، وإن نقده الخالص الذي إن جمع فلن يبلغ خمسين صفحة، ليفوق في خطره ألوف الصفحات من نقد غيره من النقاد.

ولجراي موقف فريد في تاريخ النقد، فلقد كان مبتكرًا بكل ما تحمل الكلمة من معان، وعلى الرغم من اطلاعه الواسع فإنه لم يكن مدينًا لغيره بأقل نصيب في توجيهه نحو الغاية التي سعى إليها في نقده، فاطلاعه الواسع في الإيطالية، وثقافته العميقة في الفرنسية، لم يكونا ليجعلا لسواه فضلًا في تجديده. وكان يعرف الألمانية معرفة للأسف قليلة، إن لم تكن معدومة ولو أنه أتقنها لكان للحركة الألمانية التي وصفناها تأثير فيه، ولكن ذلك لم يحدث، فجراي إذن مجدد وخالق إلى أقصى حد يستطاع تصوره.

وإن مؤلفه: The Letters ليفيض بآيات النقد التي تشهد له بحظه الكبير من الجدة والابتكار، ومن العمق والطرافة. وهو في رسالته Novel في هذا المؤلف، تلك الرسالة التي كتبها وهو في السادسة والعشرين، يقول هذه العبارة المليئة بالصدق والإخلاص والاستقلال: «إن لغة العصر ليس لها نصيب من الملاءمة للشعر إلا اللغة الفرنسية التي لا يقل نثرها عن شعرها في ملاءمة الروح الشاعرية». ثم يسرد الأمثلة الكثيرة مبرهنًا على صحة رأيه في أن لغة عصره ليست بالتي تلائم نظم الشعر، ويبين عيوب الأسلوب الشعري في عصره، وهو إذ يفعل ذلك إنما يمهد للتجديد الشعري الذي سيجيء به وردسورث.

وفي نفس الرسالة يدافع جراي عن الرواية lyric دفاعًا هو من روائع النقد الأدبي، وإلى هذا الدفاع يرجع أكبر الفضل في هذه المنزلة الأولى التي تحتلها الرواية الآن في عالم الأدب.

ثم نجد لجراي مقالة ذات أهمية عظيمة عن الأسلوب في الشعر القصصي Epic وفي الشعر الغنائي lyric في إحدى رسائله في ديسمبر ١٧٥٦. وهذه المقالة تظهرنا على مقدار الاستقلال والابتكار الذي كان عليه نقد جراي، وعلى حظه من الثقة بالنفس واللهجة الجازمة والإيمان الذي لا يشوبه تردد.

وهو يفتتح هذه الرسالة بهذا الرأي الصادق والذي لم يكن ليؤمن به أي رجل من مدرسة الكلاسيكية الحديثة: «إن الأسلوب الشعري في الشعر الغنائي بما تحويه من آيات العاطفة، وبما يفيض به من فنون الإبداع، وبما يغمره من حرارة الشعور، وبما يشيع فيه من موسيقية اللفظ، هو في طبيعته أسمى من أي أسلوب شعري آخر». ثم يقول: إن هذا هو عين السبب الذي يجعل تحقق هذا الأسلوب مستحيلًا في أي عمل شعري طويل، وإن أسلوب الشعر القصصي وأسلوب الملاحم أسلوب بارد العاطفة، باهت اللون، خال من الروعة الشعرية. وإننا إذ نترك الغناء إلى القصص إنما نترك الشعر إلى النثر.

ويقول: «إن صفاء الأسلوب وبساطته وموسيقيته مع إيجازه هي أحد مواطن الجمال في الشعر الغنائي».

ويوجه هذه الفتيلة إلى الكلاسيكية الحديثة: «إني أصر على أن المعنى ليس له أتفه أثر في الشعر، وإنما كل جمال الشعر في ثوبه الذي يرتديه ومظهره الذي يبدو فيه».

ولجراي مؤلف هو The Observation نأسف أن خصص معظمه لنقد أرستوفان وأفلاطون، فإن النقد لم يكن بحاجة كبيرة إلى معلومات زيد عن هذين الشهيرين، وكان بإمكان أي ناقد عادي أن يكتب عنهما ما كتبه جراي، وكنا نفضل لو أن جراي وجه جهوده التي بذلها في نقدهما إلى ميادين أخرى كانت في أشد الحاجة إلى عبقريته الممتازة، فإنه لم يكن في أوروبا في عصر جراي من امتلك من المواهب وسعة الاطلاع حظًّا مثل الذي حازه جراي يؤهله لأن يؤلف في النقد الأدبي الخالص، وفي النقد المقارن، وفي دراسة تاريخ الأدب الإنجليزي وتطوراته، وفي أمثال هذه الضروب مما كان النقد في افتقار إليه عظيم؛ ولذلك لا يسع الإنسان إلا أن يأسف أشد الأسف إذ يجد جراي لم يؤلف في هذا الميدان في خلال حياته غير القصيرة والتي كان فيها غير ذي عمل

إلا ثمانين صفحة صغيرة عن الأوزان الإنجليزية وعن أشعار الشاعر Lydgate. ولكن لنحمد الله على هذا القدر ولندرسه.

فأما مؤلفه Netrum فهو يدرس فيه البحور والأوزان الشعرية والقوافي في الإنجليزية دراسة رائعة قوية، هي الأولى من نوعها في تاريخ النقد الإنجليزي وهو يعرض لهذه الأوزان باحثًا محللًا منتقدًا، متفقدًا حظها من الإتقان أو النقصان، عائبًا ما فيها من القصور وقلة التنوع والتجدد، داعيًا إلى التجديد والابتكار فيها، وإن هذه الأبحاث في نظام دراستها وصدق ملاحظتها وهمّة أحكامها لتمثل مكانة فريدة في النقد الإنجليزي.

ودراسته النقدية John Dydgate ترينا إلى أي حد كان جراي يستطيع أن يصل بالتأريخ الأدبي، فهي تفوق في إتقانها وأسلوبها في البحث أي تاريخ أدبي ظهر قبلها في أوروبا كلها. وهي خليط ممتع من تأريخ سيرة الشاعر، ونقد خصائصه الشعرية، ودراسة شخصيته المتميزة، ومن التأريخ، ونقد الكتب، والتعرض لمختلف المسائل التي تتصل بالموضوع، والتحليل المطول لموضوعات عامة شاملة.

ونضيف إلى هذا أعمالًا لجراي قد لا تتصل بالنقد اتصالًا ظاهرًا، ولكنها في صميمها كانت نقدًا صامتًا للذوق الأدبي والتقاليد الأدبية في ذلك العصر في إنجلترا، وفي أوروبا على وجه العموم.

ونعني بها شعره الإنجليزي التجديدي، ومختاراته من الشعر الإسكنديناوي — السويد والنرويج — التي ترجمها وحاكاها، فإن هذه المختارات كانت من لغات وآداب لم يكن أحد قد اهتم بها من قبل، فأصبحت بعد ترجمة جراي لها — لا معروفة فقط في عالم الأدب — بل محدثة أيضًا آثارها الفعالة في أوضاع الآداب الأخرى.

والخلاصة أنه مهما تكن أعمال جراي النقدية قليلة فإنها قد أكسبت النقد جدة وحيوية، إن لم نقل إنها خلقت النقد الحق خلقًا، وتمتاز هذه الأعمال بميزتين جليلتين: إحداهما الاستشهاد الدائم بحقائق التأريخ. والثانية الاستعداد المستمر لتلقف الجديد، سواء أكان جديدًا في ماهيته وذاته، أم كان جديدًا لأنه كان حتى حينئذ مهملًا منبوذًا.

وتلك عناية بالجديد لم تصرف جراي عن القديم بحال، فإن جراي كان متغلغلًا في دراسة الشعر الكلاسيكي إلى أقصى حد مستطاع، وكان متقنًا لهومير وفرجيل إتقانه لدانتي وملتن ودريدن، وكان مع ذلك يرى أن لكل زمان أدبه وأذواقه. فإذا أضفنا

إلى ذلك كله شعره التجديدي أدركنا ما لجراي من فضل في بناء صرح النقد الأدبي الحديث.

ديدرو والتطور الفرنسي Diderot

من الأقوال الشائعة: إن أعظم الفضل وأكبر الأثر في هدم الكلاسيكية في فرنسا، وهي معقلها الحصين، يرجعان إلى ديدرو.

فمن هو ديدرو؟

هو ذلك الناقد الفرنسي العجيب الذي ترك لنا من تأليفه عشرين مجلدًا في منتهى الضخامة، والذي كان يمتلك قدرة عجيبة على أن يتكلم في أي موضوع وأن يتحدث عن أي نوع من أنواع الفن، في الأدب وفي التصوير وفي النحت وفي الرسم، وهو في كل مجال من هذه فياض في حديثه في غزارة.

وهو أول ناقد شهير عرفه تاريخ النقد على استعداد لأن يتكلم في أي ضرب من ضروب الفن، وفي كل ضرب من ضروب الفن يجتذب انتباه القارئ ويستدعي اهتمامه، فينكب عليه يدرسه في حرارة وشوق وإخلاص سائرًا في دراسته يهدي عاطفته وانفعاله ويهديها وحدهما.

فلعل أبرز ميزة في ديدرو أنه انفعالي impressionst تخضع أحكامه النقدية لعاطفته وتأثره لا لمبادئ لديه مقررة أو لنظريات عنده معممة، فديدرو أبعد ما يكون عن النظريات والتمسك بها، فإن كان له نظريات فهي أبدًا تتبع انفعاله وتأثره، وليست كالمعتاد في النظريات من أنها تضبط الانفعال وتنظمه.

وناقد كهذا لا يمكنه أن يخلو مطلقًا من الخطأ ومن الهراء ومن شذوذ الآراء ومن المبالغة في الأحكام إلى درجة غير معقولة تبلغ حد السخف، ولعل خير مثال لهذا وأشهر مثال لهذا هو نقده لرتشاردسن Richardson (من روائي الإنجليز) Richardsonéloge فانظر إلى ما ينصبه ديدرو من آيات المدح والثناء على ذلك الشويعر والقصصي الذي لا يجاوز الطبقة العاشرة من كتاب القصص: «رتشاردسن؟ وما أدراك ما رتشاردسن؟ إنه ليغرس في النفس كل الفضائل غرسًا يكسيها الفضيلة عاجلًا أو أجلًا! إنه ليعرف كل نوع من أنواع الحياة وكل ضرب من ضروب المعيشة، وينفذ إلى أعماق أسرارها نفاذًا غير قابل للخطأ، إنه لينشر في الكون العطف والعدل والتسامح.

أهنالك في هذا العالم من يبلغ به الحمق والطيش وانعدام الإحساس إلى حد أن ينتقص من عظمة رتشاردسن؟ إن رتشاردسن يجب أن يقرأ في لغته الأصلية ويجب أن يدرس في كل مجتمع. رتشاردسن إنجيل جديد يقرؤه الجميع ولا يفهمه إلا خاصة الخاصة، إنه لأصدق من التاريخ، إن صديقًا لديدرو برغم أنه لم يقرأ إلا الترجمة الفرنسية بكى وصاح وهطلت سحائب دمعه وأخذ يذهب ويجيء دون أن يعرف ماذا يصنع. إيه أيها الزمان! أسرع في دورانك وعجل لرتشادرسن بأكاليل المجد وتيجان الفخار!»

لم كل هذا التحمس وكل هذا الانفعال.

نلاحظ إذن هذا الاندفاع التأثري في ديدرو، وهو اندفاع يبلغ كما نرى حد السخف في كثير من الأحيان، وليس معنى ذلك أن كل أحكام ديدرو خاطئة من أساسها. كلا، فإن العدل يحتم علينا أن نعترف له بصدق نظرته في كثير من الأحيان، ولكن هذه المبالغة غير المعقولة هي التي تؤخذ على ديدرو، ففي هذه الحالة مثلًا نرى أن رتشاردسن ليس عاريًا من كل ميزة تجعله على استحقاق لبعض ما يغمره به ديدرو من مدح، فلقد كان أول قصصي في التاريخ الأدبي جمع بين طرافة الموضوع وتشويقه وبين طرافة الشخصيات وتشويقهم، وأول من حقق وحدة الفكر في الــ novel، وجعل القصة تقوم على أساس مشترك من العواطف والأخلاق. فديدرو وإن يكن مبالغًا فهو على حظ من الصواب، وإنما هي نقطة الضعف في طبيعته المنفعلة السريعة التأثر، أو هي عبقريته المتميزة الذاتية دفعت به إلى ما رأينا.

والآن نتعرف منزلة ديدرو في عالم النقد:

لا ترجع منزلة ديدرو الممتازة في علم النقد وعلم الجمال إلى كثرة مؤلفاته وتنوع تصانيفه، بقدر ما ترجع إلى حقيقة أنه لم يكن له مبدأ مقرر أو حد لا يتجاوزه أو دائرة لا يخرج عن محيطها، فهو كما قلنا يكتب في كل نوع من أنواع الفن، ومن أعظم أسباب ما يحتويه نقده من التشويق والطرافة والإبداع تلك الكيفية التي بها يستمد أقواله من كل الفنون ويصب آراءه في كل الفنون دون أن يدع فنًّا يختلط بفن أو ضربًا يتعارض مع ضرب وسواء أكان ما يتكلم فيه أدبًا أم تمثيلًا أم رسمًا أم نحتًا فإن شغف ديدرو هو هو وتحمسه هو هو، والموضوع دائمًا في نظر ديدرو متصل بالعاطفة الإنسانية فهو لذلك يستحق التقدير والفحص، ويستحق هذه الدراسة العميقة التي يكاد يعطينا ديدرو خلالها دائرة معارف عامة، وكثيرًا ما يكون ديدرو

مبتكرًا ومجددًا، كما في كتابه الشهير Paradox aure Com édien. وهو وإن تغلغل في الجزئيات والتفاصيل فإنه لا يخرج أبدًا عن أصل الموضوع بل يظل دائمًا على اتصال بوحدته العامة، كما نجد في مقالته De La Poésie Dramatique. ثم هو أخيرًا على مقدار عظيم من الخصوبة التفكيرية، وعلى درجة منها لم يحزها قبله ناقد ولم يحزها بعده إلا الأقلون.

فمهما يكن من عيوب نقد ديدرو، ومهما يكن من انفعاله وتأثره فهو نقد حي ممتع مليء بالحيوية والتشويق. أما ذلك النقد الآلي الجامد القائم على الاستنتاجات الميكانيكية والأحكام المنطقية الذي نجده لدى من قبله من النقاد فهو نقد ميت لن ينتج إلا نسخًا مكررة لا شخصية فيها ولا حياة.

ولعل هذه الميزة في ديدرو هي التي جعلت أمثال لسنج وجوته يجدون فيه أستاذًا وملهمًا ينفق روحًا وحيوية.

جان جاك روسو

لم يكن روسو ناقدًا أدبيًّا بل كان رجل اجتماع وأخلاق فقط، فليس له إذن محل هنا. قد يعترض البعض بأن تأثيره العظيم في تطور كل الميادين الفكرية ومنها ميدان النقد يجعله يستأهل الدراسة في تاريخنا النقدي هذا، ولكن كونه ذا تأثير عظيم في نقاد الأدب ليس معناه أنه ناقد أدبي، وإلا فقد كان واجبًا علينا ما دام سقوط القسطنطينية كان له هذا التأثير العظيم في النهضة الأوروبية التي شملت النقد فيما شملته، كان واجبًا علينا إذن أن نتعرض لهذا الفتح بالدراسة والتحليل والقصص، ولا نظن أن هناك من يطالبنا بمثل هذا العمل.

والخلاصة أنه كان لتأثير ديدرو المباشر، وتأثير جان جاك روسو غير المباشر فضلهما الكبير في تغيير آراء الناس في فرنسا في النصف الأخير من القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر؛ أي في اضمحلال الكلاسيكية الحديثة، وبناء الحركة الرومانتيكية.

مدرسة الجماليين وتأثيرها

نحن نتعمد في هذا المؤلف تجنب الفلسفة والمناقشة الفلسفية والتحليل الفلسفي. ذلك لأننا نرى أن الفلسفة شيء وأن النقد الأدبي شيء آخر، وما دخلت الفلسفة النقد إلا وأفسدته وجنت عليه وأضاعت من ميزته الخاصة، ولعل أكبر النقاد المتفلسفين أفلاطون وكولردج، أما أفلاطون فلم يترك لنا في النقد الخالص شيئًا يذكر إلا نظرية خاطئة في أكثر الأحيان، وأما كولردج فإنه كلما ازداد تعمقًا في فلسفته ازداد عمقًا في النقد الحق.

وسبب ذلك أن الفلسفة تعنى بمسائل التفكير المجرد الخالص، أما النقد الأدبي فمسائله التي يهتم بها تقوم على الذوق في أكثرها. والذوق لا يعلل، فلن تستطيع أن تفهم العلة في أن كلامًا ما في صورة ما ينير في الإنسان عواطفه ويؤجج شعوره بينما هو في صورة أخرى لا يحرك في الإنسان ساكنًا، حقًّا قد تستطيع أن تستكشف بعض التجانس الموسيقي بين ألفاظ هذا الكلام أو بعض التنغم الجميل فيه أو بعض المهارة في إرضاء العين والأذن، ولكنك مع هذا كله لن تستطيع أن تعلل لم يرضى هذا التجانس ولم يعجب هذا التنغيم ولم تسر هذه المهارة.

نحن لا نسخر من نظريات علم الجمال ولا نحتقرها، إلا أننا لا نعتبرها أكثر من تسلية عقلية.

ولكن برغم هذا فإننا نتتبع التغيرات التي طرأت على نقد القرن الثامن عشر فإحالته إلى هذه الصورة التي ظهر فيها في القرن التاسع عشر ولا نستطيع أن نغفل ما كان لمدرسة علم الجمال من تأثير كبير إن حسنًا وإن سيئًا في إحداث هذا التغيير. ونعني بعلم الجمال هذا الفرع الفلسفي من علم النفس الذي يبحث في قوانين الجمال، والذوق الجمالي، والدراسة النفسية للفن بوجه عام.

وقد درسنا قبل بعضًا من رجال هذه المدرسة الجمالية مثل لسنج وديدرو. والآن ندرس رجالًا من أشهر رجالها في فرنسا، وإيطاليا، وألمانيا، وإنجلترا.

ترجع بدايات الدراسة الجمالية إلى ديكارت (في النصف الأول من القرن السابع عشر) فإن هذا الفيلسوف كان حقًّا أبا الفلسفة الحديثة بكل علم من علومها وفرع من فروعها. ومنها فرع دراسة الجمال: ذلك أن المبدأ العام لفلسفته من إخضاع كل شيء للتفكير المجرد، مضافًا إلى إلحاحه في وجوب كون الطريقة محددة واضحة، كان لا بد له من أن يقود إلى استكشافات جديدة في فكرة الجمال والأدبيات، فشهد الجيل الثاني أو الأجيال التالية لديكارت دخول التقليد المجرد في نظريات الأدب.

ففي إنجلترا كان لوك Locke، وهو العدو للأدب وللشعر بنوع خاص ذا تأثير قوي على أديسون وعلى كل إنجلترا في القرن الثامن عشر، وفي فرنسا كان نفس التأثير للأب أندريه الذي هو ابن الفلسفة الديكارتية، وفي إيطاليا كان لـ فيكو Vico تأثير عظيم في مثل هذا النوع. وفي ألمانيا خلق ديكارت ليبنز Lebniz وخلق لبينز ولف Wolff. وإلى طريقتهما الفلسفية فيرجع الفضل في بدايات الدراسة الجمالية التي ظهرت في بريتنجر وفي بومجارتن Baumgarten وغيرهما.

فديكارت إذن صاحب الأثر الأول في نشوء الدراسة الجمالية في هذه الدول جميعًا إنجلترا وفرنسا وإيطاليا وألمانيا.

كيف نشأت الدراسة الجمالية في ألمانيا

ترجع نشأة هذه الدراسة في ألمانيا إلى سبب سلبي عاونه سبب إيجابي. أما السبب السلبي فهو ندرة الكتاب العظام في الأدب الألماني، فلما جاء النقاد من مثل: بودمر وبريتنجر وجوتشد وأرادوا أن يستغلوا موهبتهم النقدية لم يجدوا أمامهم كتابًا كبارًا ينقدون أعمالهم الأدبية. فدفعهم هذا النقص إلى التفكير المجرد، فلجئوا إلى النقد الموضوعي، ما داموا لم يجدوا موضوعات للنقد الذاتي التطبيقي. أما في إنجلترا مثلًا فقد كان شوسر وسبنسر وشكسبير وملتن ودريدن موضوعات غنية للنقد الذاتي.

عاون هذا العامل السلبي عامل إيجابي هو ذلك الميل العظيم الذي عرف به الألمان نحو التعلم والتزيد من الثقافة، فلما وجدوا أدبهم فقيرًا لجئوا إلى مقارنة غيره من الآداب ودراستها دراسة مجردة، وأمدتهم الفلسفة الولفية بطريقتها القوية المفيدة.

وقد يرجع غلي بريتنجر Breitinger الفضل في أنه أول من حاول محاولة قوية بارزة أن يشتغل بنظرية الفن والأدب أي يبحثهما بحثًا نظريًّا مجردًا كما يرجع إلى بومجارتن Baumgarten الفضل في ذيوع كلمة Aesthetics وفي صياغة الدراسة الجمالية في قالب ذاتي خاص بها. وقد استعمل هذا الاسم في رسالة جامعية في سنة ١٧٣٥ وهي سنة مبكرة، ولكنه بدأ في نشر مؤلفه Aethetica بعد خمسة عشر عامًا جمعه من محاضراته في خلالها.

والرسالة الجامعية واسمها De Nonnullis Ad Poema Pertinentilws هي بداية التبدل الجديد في النقد، إذ ينقد هو فيها القصيدة نقدًا مجردًا، بطريقة متأثرة بهذا الاتجاه الجمالي الجديد.

فرنسا Père André

كان لكتابه المشهور: دراسة عن الجميل Essai sur le Beau آثاره في العصر كما أثر في الأدب، وبرغم ذلك فإنك إذا قرأت الكتاب لم تجده يولي الأدب اهتمامًا يذكر، حتى إن كلمة «أدب» لم تذكر في الفهرست في ختامه وهو يضع قواعد عامة يحاول أن يخضع الشعر لها، وهي قواعد مبهمة وعقيمة ومسرفة في التعميم والبحث النظري المجرد، وهو يضع هذا الجدول للجميل فيقول: إن الجميل هو:

المطلق arbitrary، الخلقي moral، القومي national، الروحي spiritual، الضروري essential، الموسيقي musical، المعقولي sensible، المرئي visible

إيطاليا Vico

كان فيكو موجهًا أعظم ميله نحو التاريخ والدراسات التاريخية، وهو منشئ الطريقة التاريخية في النقد وأول مطبق لها على الأدب، فهو لا ينظر إلى الشعر إلا من حيث أنه اللغة الأولى للإنسان، فهو الديوان الذي يسجل أحداث التاريخ الأول، والشاعر على ذلك هو أصدق مؤرخ للعصر، فدراسة شعره هي استنباط أحوال عصره في هذا الشعر.

وقد حاول فيكو أن يجعل من النقد علمًا صرفًا ذا قوانين عامة شاملة وقواعد تفكيرية مجردة. فليس نقده بالنقد الأدبي الخالص، إنما هو بحث علمي في الأدب له كل مميزات الدراسات العلمية المجردة، فهو في ميدان العلم قد أدى خدمات جليلة من غير شك، ولكنه في عالم الأدب كان ذا تأثير ضار سيئ لغلوه في النزعة العلمية التي تنفر منها طبيعة الأدب.

إنجلترا David Hume

من الصعب أن نعد هيوم ناقدًا، بل هو أقرب إلى أن يكون عالمًا نفسانيًّا وفيلسوفًا، فأغلب دراساته هي أبحاث نفسانية وطبيعية وفلسفية وقل أن تكون أبحاثًا في النقد الأدبي. فهو لم يكن له ميل قوي نحو الأدب ولم يكن قد وهب الذوق الأدبي الصافي، فلو أنه نظر إليه من ناحية آرائه الأدبية فحسب لما عد كاتبًا ذا شأن فهي قليلة وضئيلة الأهمية، ولكن قيمته في دراساته النفسانية والإنسانية التي تجعل منه كاتبًا ممتازًا.

والخلاصة أن هؤلاء العلماء قد حاولوا تغليب الفلسفة على النقد الأدبي، وحاولوا أن يبحثوا الأدب ومسائله بحثًا نظريًّا مجردًا. وكانوا في محاولتهم هذه مخطئين، فللفلسفة طبيعة وللأدب طبيعة أخرى مغايرة، ومن ضياع الوقت أن تحاول تعليل الجميل والبحث في السر في أنه يستدعي الإعجاب، فذلك أمر يقوم على الذوق المحض والذوق لا يعلل، فالجميل هو ما يعده الإنسان جميلًا، أما أن تحاول إيجاد نظريات وقواعد لا بد من توافرها في الشيء لكي يكون جميلًا فهو عبث لا فائدة فيه، ومهما علمنا عن النفس وطبيعتها وعن الإحساسات والانفعالات وماهيتها فلن يفيدنا ذلك شيئًا في فهم الجمال أو تعليل الجميل، ولنضرب لذلك مثالًا: هذا الرجل الذي مهته أن يتذوق الخمر أو أن يتذوق الشاي، فلن يفيده قلامة ظفر أن يعرف تركيب اللسان ومسامه ولا نظرية حدوث حاسة الذوق ولا المعلومات النباتية عن العنب أو الشاي ولا المعلومات البيولوجية عن التربة التي ينمو فيها هذان النباتان.

ولقد كان إغراق العلماء في البحث النظري المجرد عن طبيعة الجمال وماهية الجميل عاملًا على ابتعادهم عن فهم الجمال وتقدير الجميل وتذوقهما، إذ اندفعوا في بحث فلسفي تفكيري هو أبعد الأشياء عن روح الجميل.

ولكن برغم ذلك كله كان لمدرسة علم الجمال تأثيرها في بناء النقد الحديث وفي إطلاق النقد من القيود والأوضاع التي كان يلازمها خلال القرون الماضية. فالحركة الجمالية حركة جديدة قبل كل شيء، فهي نوع جديد من البحث وطراز مبتكر في الدراسة لم يكونا معهودين من قبل، فمجرد ممارستها تحرر من الطراز القديم في البحث والدراسة.

ومن ناحية أخرى نجد أن انكباب النقاد على البحث الجمالي النظري أتاح لهم الفرصة لكشف أضرار المذهب الكلاسيكي وتعرف أخطائه النقدية، فعرفوا مثلًا أن ملتن لم يكن مجرد خيالي يتعلق بالأوهام، وأن شكسبير ليس مجرد دجال كما كانوا يظنون.

بين الكلاسيكية والرومانتيكية

المعنى اللغوي للكلاسيكية Classicism

أما ism فهي الأداة المعروفة التي تلحق لتكون اسم المذهب أو العقيدة أو الحركة وهي التي نجدها في روما نتيسزم وهيومانزم وناشورالزم وغيرها. وأما classic فإنها من اللفظة اللاتينية classicus في المفرد classici في الجمع، وتطلق على الطبقة العليا في المجتمع، فقد كانوا يقسمون المجتمع في روما إلى طبقات ست أعلاها طبقة الكلاسيكي Classici. ومن هنا سمي كتاب الإغريق والرومان classics أي كتاب الطبقة الأولى أو النموذج الذي يحتذى، ثم استعملت الصفة classical في وصف الأدب القديم اليوناني والروماني وفي سائر أنواع الفن القديم. واستعملت على الأخص في مقابلة romantic ثم اشتقت لفظة classicm وعني بها المذهب الذي يدرس أدب القدماء اليونان والرومان والذي يتشبع ويتعصب لهم، ثم استعملت لفظة classicism في مقابلة Romanticism ويعنون بالأخيرة الحركة التي ظهرت تعارض الكلاسيكية التي سنتفهمها بعد.

ونريد أن ندرس الحركة الكلاسيكية classicism فيجب أولًا أن ندرس تاريخها ونتتبع نشوءها وتطورها في أوروبا.

بدأت الحركة الكلاسيكية مع النهضة الأوروبية العظمى المعروفة بالــ Renaissance. فنحن مضطرون إلى أن نستعرض هذه النهضة ونتبين فيها بدايات المذهب الكلاسيكي.

حدثت النهضة الأوروبية قبل بداية العصور الحديثة، ونحن نعلم أن العصور الحديثة تبدأ بالقرن السادس عشر، وأن العصور الوسطى تنتهي بالقرن الثاني عشر، وأما ما بينهما وهي القرن الثالث عشر والرابع عشر والخامس عشر فهي الفترة التي توسطت بين العصرين الأوسط والحديث والتي سارت فيها أوروبا سيرًا تدريجيًّا نحو التخلص من نظم القرون الوسطى وتقاليدها والسعي في سبيل المدنية الحديثة، فما جاء القرن السادس عشر حتى كان التطور قد تم فبدأت العصور الحديثة الحقة. تلك الفترة المتوسطة تسمى عصر النهضة، ويعني به العصر الذي وقعت فيه كل التغيرات التي نقلت أوروبا من حياتها في القرون الوسطى — تلك الحياة المحدودة سواء في التفكير أو الأدب أو السياسة أو الاقتصاد أو غيرها من مظاهر الاجتماع — إلى حياة أوسع وهي الحياة الحديثة.

فما هي النهضة؟ إذا قلنا النهضة Renaissance عنينا مدلولًا واسعًا هو ذلك الانتعاش الذهني الشامل الذي تناول نشاط الإنسان في كافة نواحي حياته ومرافق معيشته، ولكن للنهضة مدلول أخص وأضيق من هذا هو حركة إحياء العلوم والفنون Rovival of Learning. فحركة إحياء العلوم والفنون كانت أبرز مميزات النهضة وكانت أخطر العوامل التي عاونت على تبديل حالة المجتمع وتطور نظم الحياة، فدراسة النهضة هي في الحقيقة دراسة حركة إحياء العلوم والفنون وإذا قلنا النهضة فنحن في الحقيقة نعني هذه الحركة العظيمة التي ارتدت نحو آداب اليونان والرومان وفنونهم تبعثها وتحييها.

ما كانت النهضة الأوروبية لتحدث لولا عوامل سبقتها فمهدت لها ولظهورها وعاونت في زعزعة نظم العصور الوسطى واضمحلال تقاليدها. ونجمل الإشارة إلى هذه العوامل.

فمن أهمها ذلك الانحلال الذي دب دبيبه في كيان البابوية وفي كيان الإمبراطورية من طول تطاحنهما، فبدأت الشعوب تتخلص من هذين الكابوسين الثقيلين وبدأت تفوز بقسط من حقوقها السياسية، وأخذت تسعى سعيًا تدريجيًّا نحو النهوض والحرية، وأخذت الأمم الحديثة في التكون، وأخذت تنشأ فيها حكومات قوية مستقلة عن نفوذ البابوية والإمبراطورية، وكل هذه العوامل كانت معاول في هدم هيكل العصور الوسطى. فما هي العوامل التي كانت الأدوات في بناء صرح العصور الحديثة؟ أو بعبارة أخرى ما هي أسباب النهضة؟

من أشهر أسباب النهضة مسألة سقوط القسطنطينية، فإنه لما سقطت هذه المدينة في منتصف القرن الخامس عشر ١٤٥٣ في أيدي الأتراك فر منها علماء اليونان حاملين كتبهم ومخطوطاتهم الإغريقية فلجئوا إلى إيطاليا حيث أخذوا يعلمون في جامعاتها وينشرون ما معهم من نفائس العلم وذخائر المعرفة.

ولكن ليس هذا هو السبب الوحيد للنهضة، فقد سبقته أسباب مهدت له، هي أن أوربا نفسها كانت متيقظة وذات رغبة عظيمة وظمأ شديد إلى التزيد من المعرفة والتوسع في المعلومات، فما حدثت الهجرة حتى لاقت جوًّا صالحًا وظروفًا جد ملائمة لإحداث آثارها.

ومن أهم تلك الأسباب استكشاف الطباعة، فإن اهتداء يوحنا جوتنبرج في منتصف القرن الخامس عشر إلى هذا الاختراع الجليل كان عظيم الأثر في ذيوع المعرفة وشمولها

طبقات الشعب المختلفة بعد أن كانت لغلاء الكتب ونفاسة المخطوطات مقصورة على طبقة ضئيلة جدًّا.

وسبب ثالث هو أنه وجد لحسن الحظ أمراء جدوا في نشر المعارف وتعضيد الفنون والآداب رغبة منهم في ارتفاع ذكرهم، ومثال ذلك ما فعله أمراء المدن الإيطالية فلورنسا والبندقية وغيرهما.

كل تلك الظروف والأسباب أدت إلى نشوء النهضة وظهورها، ولكي نتفهمها حق التفهم ندرسها في دولة من الدول الأوروبية العديدة التي شملتها هذه النهضة. ولتكن هذه الدولة إيطاليا، لأنها كانت أسبق الأمم إلى النهوض، ولأن حركة إحياء العلوم والفنون مدينة لها بالفضل الأعظم والأثر الأكبر. كانت إيطاليا أول دولة نهضت لعوامل أتاحت لها ذلك منها: أنها كانت في حالة هدوء وسلم نسبيين إذا قيست بالاضطراب الذي كانت سائر الدول الأوروبية غارقة فيه. ومنها مركزها التجاري الهام المتوسط بين الشرق والغرب والذي عاد عليها بالغنى والأموال والثروة فانتشر الرخاء ووفرت الأقوات فاستطاع الناس أن يقوموا بالبحث والدراسة. ومنها انقسامها إلى مدن عديدة يتنافس أمراؤها في النباهة والصيت فتسابقوا إلى تشجيع العلوم ونشر الفنون وتعضيد الحركة الإحيائية. فهم في ذلك يشبهون تنافس أمراء الدويلات العباسية العديدة في اجتلاب الشعراء والعلماء والأدباء.

وهنا تجيء هذه الأسماء الطنانة دانتي وبترارك وبوكاشيو.

فأما دانتي فيمثل لنا مفترق الطرق، فهو الصلة بين عهد ماض منصرم وعصر قادم جديد. ومؤلفه الشهير «الكوميديا الإلهية» خير ما يمثل هذه الحقيقة، فهو من ناحية مكتوب بالإيطالية الحية، وهو من ناحية أخرى يتناول أفكار القرون الوسطى وآراءها ونظراتها.

وأما بترارك، فهو حقًّا أول رجال النهضة The first modern man وبه تبدأ النهضة الحقيقية. النهضة بمعنى الرجوع إلى القديم بالإحياء والبعث والنشر وبالدراسة والتنقيب، ونعني بالقديم أدب اليونان وفنهم وأدب الرومان وفنهم، فقد كان بترارك مغرمًا باللاتينية وأشعارها وأدبها وبروما ودراسة تاريخها حتى إنه انكب على جمع مختلف الأنواع من النقود والمداليات الرومانية والآثار الرومانية القديمة. شغف بترارك بالأدب الروماني والفن الروماني فكان شغفه الكهرباء التي انبعثت في إيطاليا فأنتجت هذه الحركة العظيمة نحو البحث عن القديم واستكشاف آثاره وكنوزه، وكان بترارك

أول عامل في هذه الحركة، فقد كان يكره العصور الوسطى ويرى أنها كانت عصورًا متبربرة، وأن النموذج الوحيد والمثال الحق للثقافة والمعرفة إنما هو الأدب القديم والفن القديم، فاتجه إلى دراسة هذا الأدب، وتعلم اللغة اللاتينية وأتقنها وأخذ يكتب فيها مؤلفاته، فكان بذلك أول من عمل عملًا جديًّا في حركة إحياء العلوم والفنون.

ثم يجيء بوكاشيو، الذي لا يقل أثره عن أثر بترارك، وكان معاصرًا له، وقد اتجه بوكاشيو نحو اللغة اليونانية فدرسها وأتقنها وتفهم الأدب اليوناني.

فكان بترارك وبوكاشيو أول من حفر للنهضة هذا المجرى الذي اتخذته واستمرت فيه، وهو العودة إلى الكلاسيكيات أو الآداب والفنون القديمة بالدراسة والتفهم والتقليد.

وبذلك اصطبغت النهضة الأدبية في إيطاليا منذ البدء بصبغة التقليد القديم. فميكافلي في كتابه الأمير، وآريوستو في قصيدته المشهورة Roland، و تاسو Tasso في قصيدته عن استرجاع بيت المقدس، وغيرهم من الأدباء الإيطاليين إنما كانوا يستوحون القديم في موضوعاتهم وأسلوبهم وأبطالهم وأحداث قصصهم.

ولم تكن النهضة الفنية بأقل من النهضة الأدبية في ميدان التقليد للقديم، وخصوصًا لأن البلاد كانت ملأى بالآثار الرومانية، فانتقل فن البناء المعماري من الأقواس المحدبة القوطية إلى القوس المدور الروماني أو السطح المفلطح الإغريقي، وفي النحت والحفر والتصوير وسائر الفنون اتجه الفنانون نحو القديم يقلدونه ويحذون حذوه.

تلك هي بداية الحركة الكلاسيكية، بدأت بالظهور مع النهضة جنبًا إلى جنب، ونلاحظ قبل كل شيء أن هذه الحركة كانت في أولها نافعة جلية الفائدة للإنسانية وللعلم والمعرفة، فإذا قارنا جهل القرون الوسطى وظلماتها بما عم القرون الحديثة من النشاط التفكيري والتقدم الذهني والنهوض الأدبي والفني لم نبخس هذه الحركة حقها.

وإنما نشأ العيب فيها حين بالغت في روح التقليد فاستحالت كما سنرى إلى قوالب جامدة وقيود ثقيلة ميتة.

بدأ هذا الخطر، خطر المبالغة في تقليد القدماء، في اللحظة الأولى التي بدأت فيها حركة إحياء العلوم والفنون في إيطاليا. ثم أخذ يشتد ويتفاقم نظرًا للعوامل الأربعة الآتية:

الأول: أن إيطاليا كان لها ماض مجيد في ميدان العلوم والمعارف، وكانت ثقافتها القديمة أقوى الثقافات وأنضجها، فكان ذلك داعيًا إلى أن عثرت إيطاليا بهذا القديم

وأعجبت به وانساقت من الإعجاب إلى الإجلال ومن الإجلال إلى التقديس ثم إلى ما يشبه العبادة.

الثاني: أن الأدب الإيطالي القديم كان أدبًا منضبطًا محددًا بالرسوم والتقاليد. فلما لجأت إيطاليا إلى بعثه تأثرت بهذا الروح بل بالغت في ذلك حتى استحال الطليان إلى مجرد متنافسين حول المسائل اللغوية البحتة وحول الشكل والوضع والتقاليد أكثر مما عنوا ببحث الجوهر.

الثالث: أن إيطاليا لم يكن لها في العصور الوسطى أدب قيم، فانحصرت كل جهود الطليان في دراسة الأدب القديم ففقدوا بذلك هذا العامل الذي كان سيكون وسيلة مهمة في حفظ التوازن لو أنهم كان لهم أدب متوسط ناضج يحملهم على توجيه بعض عنايتهم له.

الرابع: أن الإيطاليين كانوا شديدي الشغف بالمسائل اللغوية والمناقشات النحوية والدراسات الاشتقاقية والصرفية. وبذلك كله اتجهوا منذ البدء نحو اللفظ دون المعنى، نحو القالب والشكل دون الجوهر واللباب، نحو الأوضاع والرسوم والتحديدات.

من كل هذه الأمور نستنبط أن الكلاسيسزم اقترنت منذ البداية بهذين العيبين الجسيمين.

أولهما: تقديس القدماء إلى حد اعتبارهم فوق الخطأ، واعتبارهم كاملين في كل شيء، واعتبارهم قد بلغوا أقصى ما يمكن أن يبلغه البشر، فليس لمن جاء بعدهم إلا أن يقلدهم ويسير في الطريق التي رسموها.

ثانيهما: أن الكلاسيسزم أخذت تعنى بوضع التحديدات وعمل القوالب التي ينبغي أن يصب فيها الأدب، فضيقت على الأدباء وأرهقتهم بالقيود الثقيلة وحصرتهم في مجرى ضيق لا يملكون أن يخرجوا منه.

بدأ هذا الخطر، خطأ التضييق والتحديد، منذ القرن السادس عشر، ثم جاء القرن السابع عشر فلم يفعل شيئًا إلا أن جسّمه وزاد فيه، فاشتدت القيود، وازدادت التحديدات وكملت القوالب والأوضاع، وتم تحديد الأنواع التي يجب أن تكون الآداب إحداها وإلا تخرج عنها، وستزداد فهمًا لهذا بعد قليل.

قدست الكلاسيكية أدب اليونان والرومان، ونزهته عن النقص أو الخطأ، وبعبارة أخرى جعلت مقياس كل أدب مقدار مطابقته لهذا الأدب القديم، فكلما كان أكبر تقليدًا له وحذوًا لمثاله وانتهاجًا لسنته كان أكمل وأجود وكان أجدر بالتقدير والعناية، ومن خير النصوص التي تبين لنا هذا رسالة الكاتب الإنجليزي Walsh في سنة ١٧٠٦ إلى بوب إذ يقول فيها: «إن أكبر الشعراء المحدثين في كل اللغات هم أولئك الذين قلدوا القدماء إلى أكبر حد من التقليد ممكن».

فمقياس الشاعر أو الأديب هو مقدار قربه من هومير وفرجيل وهوراس وسائر كتاب اليونان والرومان.

ولكن كيف يتم هذا التقليد؟

لا بد أن يضع نقاد الكلاسيكية القوانين والقواعد التي يجب أن يلتزمها الكتاب حتى يكونوا تامي التقليد للقدماء، وهذه القوانين والقواعد يستقونها من أعمال القدماء أنفسهم، فدرس نقاد الكلاسيكية هذه الأعمال واستنبطوا منها ما استنبطوه من قواعد وقوانين، وحتموا على كل شاعر وأديب أن يتبعها فجاء الشعراء والكتاب فوجدوا أمامهم نهجًا مرسومًا عليهم أن يسلكوه، وقوالب ليس عليهم إلا أن يملئوها، وتحديدات لا يملكون أن يخرجوا عنها، وهكذا استحال الشعر والأدب إلى صنعة لا أكثر فكان الشاعر إذ ينشئ قصيدة والأديب إذ يكتب نثرًا كأي صانع آخر يشتغل بالنحت أو الحدادة أو النجارة أو أية صنعة أخرى يزاولها مزاولة صناعية بحتة.

يأتي الشاعر يريد أن ينظم قصيدة في الفن الفلاني، فهذا الفن يجب أن يكون في هذا النوع من الوزن لا في غيره، ويجب أن يبدأ هذه البداية وينتهي هذه النهاية، ويجب أن يقال عنه كذا وكذا وأن يعالج فيه كيت وكيت، وهكذا يجد الشاعر أمامه حدودًا وأوضاعًا مرسومة ليس عليه إلا أن يملأها بالألفاظ. وحتى هذه الألفاظ نفسها هو مقيد في اختيارها والربط بينها بقيود لا تدع له أبسط نصيب من حرية التصرف والتأليف، فنحن بإمكاننا أن نجمل الكلاسيسزم في هذه الأمور الخمسة.

الأول: أن أدبها أدب صنعة، أدب تقليد واحتذاء لا أدب وحي وإلهام، أدب صورة وقالب لا أدب جوهر ولب، أدب لباقة وكياسة وبراعة لا أدب عبقرية وروح.

الثاني: أن أدبها منصب على الحياة الواقعة والأمور المادية الفعلية التي يجدها الناس في أعمالهم اليومية ومرافقهم العملية، فهو لا يعني بعالم فوق هذا العالم المادي الحرفي، ولا يفهم الأمور الروحية والتصورات المعنوية والأجواء الخيالية.

الثالث: أن أدبها أدب المدينة، يقصر عنايته على المدينة فلا يهتم بالقرية والريف والطبيعة، وزاد هذا في صبغة الصنعة فيه. فنحن نعلم أن حياة المدن مقيدة بهذه الرسوم والتكاليف والحدود، ولو أن الأدب الكلاسيكي عني بالريف حيث الطبيعة الحرة والفطرة الخالية من الصنعة والتقليد ربما كان هذا عاملًا على تخفيف القيود والتحديدات فيه.

الرابع: أن أدب الكلاسيكية أدب معني بالقالب لا بما يحتويه هذا القالب ومشغوف بالشكل والزخرف والمحسنات البديعية والصنعة البلاغية لا بالعاطفة والإحساسات والأخيلة؛ ولهذا أغرق أدب الكلاسيكية في العناية بالمحسنات البديعية والبلاغية إلى حد أن ابتذلت هذه الزخارف وفقدت ما كان لها من جمال بكثرة الاستعمال، ثم هو أدب يقوم على تصنع الطرف والكياسة والتطلف لأنه أدب الصالونات حيث التصنع.

الخامس: والأخير والخلاصة: أن الأدب الكلاسيكي بعد عن البساطة وعن الطبيعة وعن الصدق فاستحال أدبًا كاذبًا متكلفًا صناعيًّا.

ولعل خير ما يوضح لنا هذه الحقائق أن ندرس أدب شاعر كلاسيكي، وليكن هذا الشاعر زعيم الكلاسيكية الإنجليزية بوب Pope.

بوب يوضح لنا الكلاسيكية بكل محاسنها وعيوبها، فهو قد درس اليونانية واللاتينية وترجم الإلياذة والأودسا وأكب على تقليد القدماء في صوره وأسلوبه فدراسته توضح لنا ما ذكرناه من مميزات الكلاسيكية.

فهو فاقد لملكة الخيال، ومقفر من أي إحساس عميق أو عاطفة متغلغلة، ونظرته إلى الحياة ضيقة ومحدودة، ولكن كل ما يميزه لباقة وبراعة وصنعة، فأسلوبه أسلوب تحسين بديعي وتجميل بلاغي وتلطف وتعمل وتكلف وتمويه. وخير ما يوصف به بوب هو ما وصف به الأستاذ العقاد شوقي في كتاب شعراء الجيل، بحيث لو وضعت اسم بوب بدل اسم شوقي في هذه المقالة النقدية الممتعة لم تكد تخطئ وجه الصواب.

ولا يقتصر الأمر على هذا، بل إن بوب يتغنى في شعره بالقدماء وبضرورة اتباع قوانينهم واحتذاء حذوهم.

«إن قوانين القديم وقد استكشفت ولم تنشأ إنشاء لهي الطبيعة نفسها، ولكنها الطبيعة يحدها النظام ويضبطها المنهج والقيد، فإن الطبيعة — شأنها شأن الحرية — يحدها ويضبطها قوانين قد رسمتها هي بنفسها لنفسها، وإذن فيجب أن تقدر قوانين القدماء حق قدرها، فإن تقليد الطبيعة ليس إلا أن تقلدهم».

ومن هذه الأبيات تستنبط:

(١) أن الكلاسيكيين يرون الشعر تقليد الطبيعة. (وسنعرف كيف يرد الرومانتيكيون عليهم هذا الخطأ).

(٢) أنهم يقدسون القوانين والحدود والنظام والقيود.

(٣) أنهم يقدسون القديم ويرون منتهى الإجادة في تقليده.

تبينا أثر الكلاسيكية في الأدب، فلنعرف الآن أثرها في النقد.

كما كان الأديب مرهقًا في أدبه بقيود وتحديدات لا يستطيع عنها خروجًا، كذلك كان الناقد محصورًا في قوانين نقدية ضيقة مفروضة مرسومة ليس له إلا أن يطبقها على ما ينقده. ولم يكن يترك الناقد ينقد القطعة الأدبية بقيمتها الذاتية أو بتأثيرها على نفسه أو بطبيعتها الخاصة وما تمليه هي نفسها من قوانين لنقدها، بل كان أمامه قوانين محددة لا عمل له إلا فرضها فرضًا على تلك القطعة، فكان ذلك يلغي من شخصية الناقد ويعطل من مقدرته النقدية الخاصة ويمحو ذوقه الخاص محوًا تامًّا.

هب الناقد يريد أن ينقد قطعة شعري، فالطريقة الطبيعية لذلك أن يقرأها فيدرسها فيفهمها فيتبين مواطن الحسن فيها ونقط الضعف منها، غير خاضع في ذلك إلا إلى ذوقه الخاص أولًا، وإلى طبيعة القصيدة نفسها وقيمتها الذاتية، وإلى بعض القوانين النقدية العامة الشديدة العموم والمرونة بحيث تتسع لإدخال طبيعة القصيدة وروح الشاعر ومناسبة الموقف وذوق الناقد، تدخل كل ذلك في حيثياتها ما يأتي:

فهل كان الناقد الكلاسيكي يفعل ذلك؟ كلا، كان عمله:

أولًا: إذا كان الشاعر قد صرح بالنوع الشعري الذي منه قصيدته، فعلى الناقد أن يرى أحقًّا هذه القصيدة من هذا النوع أو من غيره، فإن لم يكن قد صرح الشاعر فعلى الناقد أن يتعرف بنفسه النوع الذي منه هذه القصيدة.

ثانيًا: بعد أن يعرف الناقد النوع الذي منه القصيدة يتذكر أشهر النماذج القديمة في هذا الفن، والنماذج الحديثة التي اكتسبت جدارتها بأن تكون مقياسًا للنقد من شدة انطباقها وتقليدها للأعمال القديمة. يستحضر الناقد هذه النماذج فيرى إلى أي حد هذه القصيدة تقلدها وتنطبق عليها، فكلما كان التقليد أتم كان الشاعر أقدر وأعظم.

ثالثًا: أن يتطرق الناقد في التفاصيل فيرى إلى أي حد قلد الشاعر القدماء في هذه التفصيلات، وكلما كان التقليد أعظم كان الشاعر أيضًا أقدر وأعظم.

وبعد هذا كله يستطيع الناقد أن يقول إن القصيدة جيدة ما اجتازت بسلام هذه المراحل الثلاث، أما ذوقه أو موقع القصيدة من نفسه، أما حظ القصيدة من إثارة العاطفة وتنبيه الوجدان، أما غير هذا من العوامل التي لا تتصور النقد بدونها فهو ما لم يكن يفكر فيه الناقد الكلاسيكي.

ولزيادة الإيضاح أفرض أني ناقد كلاسيكي في العربية أنقد قصيدة لشاعر محدث بهذه المقاييس الكلاسيكية، فأقول أولًا: إن الشعر فنون خمسة: مدح وغزل وفخر ووصف وهجاء، فلا بد أن تكون القصيدة واحدة من هذه الفنون، ويستحيل أن تكون غيرها لسبب بسيط هو أنه لا وجود لغيرها، لأن القدماء لم يعرفوا سواها، والقدماء قد عرفوا كل شيء، أما أن يكون الشاعر قد ابتكر فنًّا جديدًا فهذا احتمال لا يخطر لي ببال.

فانظر إذن هل صرح الشاعر بالفن الذي منه قصيدته، هل قال إنها من الغزل أو الوصف، فإن كان قد قال ذلك فهل هي حقًّا من الفن الذي ادعى أم لا، فإن لم يكن قد صرح بشيء فإن عملي الأول أن أبحث أي الفنون هي.

فإن انتهيت إلى أنها من المدح مثلًا، فلأتذكر أشهر نماذج المدح القديمة فأجدها كلها مبدوءة بالغزل. فهل ابتدأ الشاعر المحدث قصيدته بالغزل؟ إن كان قد ابتدأ فيها، وإلا فلأطرح القصيدة أو لأستمر في قراءتها وقد أخذت عنها فكرة سيئة.

ثم إن الشاعر القديم يتخلص من الغزل إلى وصف الناقة بأن يتساءل: هل تبلغني هذه الناقة الركب؟ فهل تخلص الشاعر المحدث هذا التخلص؟ لأنظر ذلك فإن كان قد فعل فلأبحث في وصفه للناقة إلى أي حد ينطبق على وصف القدماء لها. وهل ناقته هي بعينها ناقة طرفة وعلقمة أم هي مختلفة عنهما؟ وإلى أي حد هذا الاختلاف؟ فكلما كبر كان الشاعر أضعف، وكلما كانت أوصاف الناقة شبيهة لأوصاف القدماء كان الشاعر أكبر حظًّا في الإجادة.

ثم إن الشاعر المدوح يوجه ناقته إلى الممدوح، فهل فعل المحدث كذلك؟ ثم يسترسل الشاعر القديم في مدح الممدوح فيصفه بأوصاف معينة محدودة معروفة وتشبيهات موضوعة، فهل وصف الشاعر ممدوحه كذلك؟

وهكذا أمضي في نقدي إلى انتهاء القصيدة، فإن وجدتها قد سلمت بعد هذا كله فهي جيدة، وإن كانت مختلفة عن النموذج الموضوع فهي رديئة رداءة تكبر أو تصغر بمقدار كبر اختلافها وصغره.

فأين إذن ذوقي الخاص؟ وأين إذن تأثير القصيدة في نفسي؟ وأين إذن تقدير الشاعر وشخصيته؟ وأين حظ الشاعر من الابتكار؟ وأين وأين ... لا وجود لكل هذه الاعتبارات في النقد الكلاسيكي.

حصلنا على صورة كافية عن الكلاسيسزم والأدب الكلاسيكي والنقد الكلاسيكي، فلنطو هذه الصفحة إذن ولننظر في هذا الفجر الجديد المشرق: فجر الرومانتيكية.

«ولكن لكل شيء إذا ما تم نقصان».

فما بلغت الكلاسيكية أوجها، وتسنمت ذروة السيطرة والذيوع في أوروبا، وانتهت إلى أقصى ما يمكن أن تبلغه من الآماد، حتى أخذت في التقهقر بعد التقدم، وفي الهوى بعد الصعود، وفي الذبول والانحلال بعد الازدهار والفتوة.

فتن الناس بالكلاسيكية، فتنوا بصنعتها المحبوكة وبقوالبها المتقنة وبصورها الأنيقة، وفتنوا على الأخص بأسلوبها المنمق المزخرف وبما فيه من لباقة وكياسة ومن تظرف ولطف، فتنوا بهذا كله، وظلوا مفتونين به زمنًا، ولكنهم بعد مدة أخذ الملل يدب دبيبه في نفوسهم، وجعل السأم ينفذ إلى تذوقهم، شبعوا من الكلاسيكية فملوها وسئموها، وأخذت نفوسهم تتطلع إلى شيء جديد، إلى صورة جديدة وإلى أسلوب من القول مبتكر ونمط من التعبير مستحدث، ملوا وسئموا، ثم تحول مللهم وسأمهم إلى كره شديد للكلاسيكية ونفور منها، نفروا من صبغة الصنعة والقول والتكلف التي تسودها وكرهوا هذه المحسنات التي طالما كررت وطالما سمعوها حتى ابتذلت على الأسماع وحتى فقدت جمالها ورنينها بكثرة الاستعمال فأصبحت ممتهنة باهتة.

كره الناس في أوروبا هذه الكلاسيكية وأخذوا يتنبهون إلى عيوبها ويفطنون إلى مساوئها، وزاد في كرههم لها هذا الحد من الحرية الذي تأخذهم به، بما فيها من القيود والتحديدات ومن القوالب والأوضاع المفروضة، فانبعثت فيهم رغبة قوية نحو الحرية ونحو إطلاق النفس على سجيتها ونحو التخلص من كل هذه التكاليف والتصنعات. وانبجست هذه الرغبة وتدفقت وأخذت هذا المجرى الجديد الذي لم نعهده في الكلاسيكية من قبل، وهو: حب الطبيعة.

كان الأدب الكلاسيكي كما قدمنا أدب المدينة، لا يعني إلا بها وبمجتمعاتها وشخصياتها وأمورها، والمدينة تكاليف وقيود ليس لها آخر، فضجر الناس من هذه

الحياة المتكلفة وأحبوا التخلص منها فلم يجدوا أمامهم موئلًا إلا العودة إلى حضن الطبيعة، الطبيعة الواسعة غير المحددة، الحرة غير المقيدة، البسيطة الساذجة البريئة التي لا تكلف فيها ولا تصنع، وأين تتمثل هذه الطبيعة إلا في الريف الجميل؟ فليعودوا إذن إلى الريف وإلى الغابات وإلى المزارع المترامية، وليهجروا منتديات المدينة ومقاهيها وشوارعها وصالوناتها، وليمرحوا في هذه الآفاق الرحبة الواسعة الفسيحة يلتمسون ما فقدوه من الحرية وينشدون تخليصًا لذوقهم من الأصباغ والدهون والتكلفات.

وهكذا أخذت تنشأ هذه الحركة الخطيرة في تاريخ أوروبا، حركة العودة إلى الطبيعة Return to Nature.

وصاحبتها ظاهرة أخرى، هي أن أخذ الناس يعنون بآداب العصور الوسطى بعد هذا الإهمال الطويل الذي أعاروها إياه في عصور الكلاسيكية، كانوا في ذلك العصر الكلاسيكي قد جنوا بآداب القدماء اليونان والرومان فاستولت هذه الآداب على كل جزء في نفوسهم فلم تترك لغيرها متسعًا، أما الآن فقد أخذوا يتطلعون إلى أنواع أخرى في الأدب، فانتبهوا إلى الآداب المتوسطة وما فيها من جمال ومن صدق ومن بساطة، وهي الأمور التي كانوا في ظمأ إليها، فأخذوا يدرسونها ويقرأونها بلذة وشغف، فانتشرت أغاني القرون الوسطى وترانيمها وذاعت ذيوعًا عظيمًا، كما أخذ الناس يقرءون الآداب السابقة لعصر الكلاسيكية من أمثال شكسبير وملتن، وأمدتهم كل هذه الآداب ببعض ما كانوا يطمحون إليه، ولكن لم تطفئ ظمأهم حتى تدفقت عليهم الرومانتيكية بسيلها العذب السائغ فانكفئوا عليها ينهلون منها ويرتوون من نميرها الصافي السلسبيل.

كانت تلك العوامل من سأم الكلاسيكية، وملل من سقامتها واستبدالها ورغبة في التخلص من قيودها وتصنعاتها، وعودة إلى الطبيعة وإلى الريف وإلى حياة البساطة والحرية، ودراسة آداب العصور الوسطى وللآداب السابقة على العصر الكلاسيكي. كانت كل هذه العوامل هي الأدواء التي أخذت تنخر في هيكل الكلاسيكية حتى نقضته نقضًا وأقامت بدله هذا الصرح الرائع الجميل: الرومانتسزم.

جاءت الرومانتيكية فكان أول ما عنيت به أن تحطم هذه القيود التي فرضتها الكلاسيكية على الأدب والأدباء، وأن تهدم هذه التحديدات التي حصر فيها الأدب وتمزق هذه القوالب التي حدد فيها الشعر، فرفضت كل هذه القوانين رفضًا باتًّا، ونادت بألا يتبع الأديب والشاعر إلا وحي نفسه وإلهام ذوقه وصدى عاطفته لا يستجيب لغيرها، فليقل الأديب كما يشاء، ولينظم الشاعر كما يحب وليجدد ما حلا له التجديد وليبتكر ما

وسعه الابتكار، وليضرب بكل هذه القواعد المقررة والرسوم المفروضة عرض الحائط، وليستمع إلى ذوقه أولًا وأخيرًا.

وهكذا أخذت هذه القوالب المحفوظة المبتذلة تهجر، وأخذت تظهر فنون جديدة من التعبير فيها الروعة والجدة والطرافة.

ثم هجر الشعراء المدينة وعادوا أدراجهم إلى الريف الجميل يستوحونه جمال الطبيعة، وأخذوا يصفون مناظر الطبيعة الأخاذة ومشاهدها الرائعة، وما فيها من جلال وجمال، وما يضطرب فيها من طير وحيوان وما ينمو بها من أشجار وأزهار وما يتدفق فيها من جداول وأنهار وما يهب عليها من ريح ونسائم وعواصف. أخذوا يعنون بكل هذه الموضوعات التي لم يكن شيء منها معروفًا لدى الكلاسيكية. فأبدعوا فيها القول وحلقوا في آفاقها الخصبة الممتدة الفسيحة وأخذوا يضربون في مجاهلها اللانهائية.

ثم أخذوا يعتنون بالعواطف الإنسانية والأهواء الفردية الغريبة المتشعبة المتدافعة فجعلوا يعبرون عنها ويفسحون لها متنفسًا في شعرهم الجديد، فاحتوى هذا الشعر الرومانتيكي إلى جانب جمال الطبيعة الإلهية على جلال العاطفة الإنسانية.

وهكذا كانت الرومانتسزم نموًّا مدهشًا فائقًا في الحساسية الخيالية، فدخل عالم الحس والفكر تقدير جديد للإنسان ولذاتيته وشخصيته Individualism وقدرة أعظم على التغلغل في أعماق حياته ونفسيته الباطنة، فاستمد الشعراء منها روائع الوجدان.

سما الرومانتيكيون فوق هذا العالم المادي الحرفي البغيض، فطاروا في سماوات جديدة من خلقهم وتخيلهم، فانطلقوا فيها ينعمون بلذة الحرية والانطلاق وعدم التقيد. وسر عظمة الرومانتيكية أنها بينما هي تبتعد عن الحياة الواقعة الحرفية وعن العالم المادي المحسوس إذا بها تعود إلى هذه الحياة نفسها وإلى هذا العالم نفسه فتحلله أصدق تحليل بما تضفيه عليهما من حلل الخيال وألوان التصورات. فهي تحررنا من قيود الزمن ومن قيود المادة ومن قيود التقاليد، وتجعل العادي يبدو غير عادي أو تأتي بغير العادي فتجعله يبدو كالعادي، وإن العالم الرومانتيكي رغم كونه خياليًّا متصورًا لهو أصدق من عالم المادة وعالم الواقع الحرفي، فليست المادة كل شيء في هذا الوجود، فهناك العواطف والإحساسات المبهمة الغامضة، وهناك الروح المجهولة التي هي من

أمر ربي، وهناك كل هذه الألوان اللانهائية من الشعور الإنساني، والسبيل الوحيد إلى معرفتها إنما هو التخيل والتصور[٢]

وRomanticism, Romantic, Romance كلها مشتقة من العجب والدهشة والجدة والطرافة والتشويق، فهي تحمل معنى الممتاز غير العادي وغير المألوف، فالروح الرومانتيكية تتميز باستعدادها الدائم لتلقف الجديد وللتحليق في أعلى آفاق العالم والغوص في أبعد أعماقه.

فالرومانتيكية تتلخص إذن في هذه الأمور:

أولًا: تحطيم القواعد والقوانين والتحديدات التي وضعتها الكلاسيكية وضيقت بها على الأدب وكتمت أنفاس الأدباء، وعدم الاحتكام إلا إلى الذوق الشاعري وإلى العاطفة والوحي والإلهام الذاتي.

ثانيًا: ترك المدينة إلى الريف والطبيعة، والترنم بجمالها الحر البسيط والذي لا تحدده ولا تشوبه الغلاءات والتزاويق.

ثالثًا: العناية بالنفس الإنسانية وما فيها من العواطف وألوان الشعور.

رابعًا: التحرر من العالم المادي الواقع والتسامي إلى العوالم المثالية المتخيلة.

خامسًا: نشدان البساطة في كل شيء، البساطة في التعبير، والبساطة في التفكير، والبساطة في التذوق والشعور، وطرح التكلف والتلطف الممقوت المتصنع، وترك النفس على سجيتها واتباع الفطرة والطبع الخالص الصادق Spontaniety.

وليس هناك ما يبين لنا هذه الحقائق ويوضح لنا عظمة الرومانتيكية كدراسة سير شعرائها وتذوق شعرهم، ولنذكر منهم في الأدب الإنجليزي هذه الأسماء الموسيقية الرائعة، وردسورث، كولردج، بيرون، شلي، كيتس. فكل صفحة من تواريخ هؤلاء وكل بيت من أشعارهم شاهد ناطق بهذه الحقائق التي ذكرنا.

[٢] يلاحظ القارئ الصيغة العاطفية التي تأثر بها هذا القسم من البحث. ويلاحظ أن هذا الانفعال طبيعي وضروري لفهم حقيقة الرومانتسزم والتغلغل إلى سرها وأعماقها وكتب الإنجليز أنفسهم — على هدوئهم وبرودهم المشهور — حين تتكلم عن الروماتسزم تكون كالشر المنثور وإلا لم يستطع القارئ فهم حقيقة هذا المذهب.

وإذا نحن نظرنا إلى الأدب العربي في ضوء هذا، وجدنا أنه في العصر العباسي وجدت مدرستان تمثلان الكلاسيكية والرومانتيكية، فبعض العلماء كانوا كلاسيكيين، لا يؤمنون إلا بشعر الجاهلية وصدر الإسلام، وإذا قرئ عليهم شعر أبي تمام مثلًا استهجنوه وهزئوا به. وبجانب هذه المدرسة مدرسة أخرى كانت تعيب القديم وتطمح إلى الجديد، كأبي نواس إذا عاب على القدماء بكاء الأطلال والدمن، ودعا إلى بكاء القصور والتشبه بالخمر ونحو ذلك. ولكن مع الأسف لم يكن قويًّا في دعوته، بل هو نفسه عاد فسار في موكب القديم.

وقد أبدع ابن قتيبة في مقدمته في كتابه طبقات الشعراء، فدعا إلى الحياد التام، وأن ليس كل قديم يقبل لقدمه، ولا كل محدث يرفض لحداثته، بل يقبل من القديم والجديد ما قبله الذوق، ويرفض منهما ما رفضه الذوق. ومن الأسف أن موت المعتزلة كان موتًا أيضًا للحركة التجديدية، إذ كان المعتزلة يقدسون العقل والذوق ولا يقدسون التقاليد، وظلت التقاليد تعمل عملها في تقليد الكلاسيكية حتى العصر الحديث، إذ بدأنا نقلد الأوروبيين في رومانتيكيتهم.

فصل تحليلي

لكل ما سبق ذكره عن عوامل انحلال الكلاسيكية الحديثة

نعرض الآن لكل الحقائق الماضية بالدراسة والتحليل، محاولين أن نربطها جميعًا في سلسلة واحدة متصلة الحلقات، وأن نتعرف ما فيها من وحدة عامة وإن اختلفت مظاهرها وأشكالها، فنحاول أن نتفهم كنه الحركة النقدية الجديدة وبم تمتاز عن النقد الكلاسيكي، وما هي العوامل التي أدت إلى نشوئها ثم إلى سيادتها وذيوعها.

ولقد يبدو توحيد كل ما مضى على اختلافه وتباينه أمرًا مستحيلًا: إذ هو للنظرة الأولى مختلط متفاوت متضارب، فلقد مر علينا رجال متعددون شذوا عن أزمانهم وعن معاصريهم بل عمن جاء بعدهم أحيانًا. رجال لا نستطيع أن نجد بينهم جميعًا رابطة ظاهرة أو وحدة يمكن أن تلاحظ في سهولة ويسر. ولكن الحق أن أولئك الرجال بالغًا ما بلغ تفاوتهم واختلافهم كانت تجمعهم وحدة عامة هي أقوى الوحدات جميعًا: هي وحدة الغاية والمقصد.

فكل هؤلاء الذين شهدناهم في ألمانيا، وإنجلترا، وفرنسا، وإيطاليا، كانوا يسعون لغرض واحد، وكان سعيهم هذا مقصورًا متعمدًا أحيانًا، وغريزيًّا لا شعوريًّا أحيانًا

أخرى. وكان هذا الغرض الواحد هو ذلك الأفق الصافي المضيء يلوح لهم عن بعد: أفق الرومانتيكية. كانوا يعملون على بناء المذهب الرومانتيكي وكان المذهب الرومانتيكي هو ما يعملون على بنائه.

ولا تنتظر مني أن أضع لك تعريفًا دقيقًا أو حدًّا مضبوطًا لهذا المذهب الرومانتيكي فلن أقول لك المذهب الرومانتيكي هو كذا وكذا، فليس أسخف في مثل هذه الأمور من محاولة التعريف أو التحديد، وحتى هذا التعريف المشهور للرومانتسزم بأنها Renaissance of Wonder ينطبق عليه ما نقول عن سخف التعريفات وخطتها. وإنما سأدرس معك المذهب القديم وأتعرف عيوبه التي شكا منها هؤلاء المجددون ومواضع النقص التي حاولوا أن يصلحوها، ثم أعرض لهذا المذهب الرومانتيكي الجديد فأتبين بماذا يفترق عن المذهب الكلاسيكي، وبذلك نكون قد حصلنا على صورة عن المذهب الجديد هي أفضل وأوضح من كل تعريف أو تحديد.

بل إن أكبر عيوب المذهب الكلاسيكي كان هذا التعريف وهذا التحديد يضع التعريفات الضيقة والتحديدات الجامدة ويطبقها على الأدب ويفرضها عليه فرضًا ويوجب أن يكون الأدب طبقها لا يشذ عنها. فيحدد الشعر بأنه كذا وكذا من التقسيمات الضيقة المحدودة، وأن صوره وأوضاعه ووسائله هي كيت وكيت، ثم يفرض هذه التحديدات على الشعر وعلى أنواعه وعلى أوضاعه ووسائله وصوره فرضًا لا تسامح فيه ولا مرونة، فإن طابق هذه القوالب الجامدة فهو الشعر وإلا فلينبذ نبذة النواة.

وعلى الضد من ذلك كان أبرز المواطن التي يختلف فيها المذهب الرومانتيكي عن المذهب الكلاسيكي هو التحرر المطلق من أمثال هذه القيود، وتحطيم هذه الأغلال التي تحد من حرية الأدب وتكتم من أنفاس الأديب وتضيق عليه مجال القول والإنشاء، فقام المذهب الجديد ينادي بأن تطرح كل هذه القواعد والحدود وأن يترك للأديب الحرية الكاملة في أن يكتب كما يشاء ويؤلف كما يريد ويبتكر من الصور والأوضاع ما يحب، ثم ينظر إلى ما كتبه وألفه وابتكره فيعرف حظها من الجودة ونصيبها من الحسن. كان المذهب البائد يسائل الأديب دائمًا: ماذا أردت أن تعمل؟ وكيف حاولت أن تعمله؟ أما المذهب الرومانتيكي فقد طرح هذا السؤال وأحل محله: ماذا عملت؟ وهل ما عملته جيد؟

وأوضح الشواهد على ذلك الناقد الفرنسي الكبير ديدرو، فإن هذا الناقد لم يكن يبالي مطلقًا بالنظريات أو القواعد، وإنما كان يمارس النقد ممارسة عملية لا تراعي تحديدًا ولا تهتم بقاعدة موضوعة أو نظرية محتم التزامها.

ولقد كان من أكبر العوامل التي عاونت على التحرر من هذه التحديدات والتقاسيم الدراسة الجمالية الجديدة. فإنها جاءت تتساءل: لماذا؟ ولم لا؟ فكان لا بد أن يؤدي هذا التساؤل إلى معارضة للنظريات القديمة في بعض الأحيان، وإلى هدم وتحطيم لهذه النظريات في أحيان أخرى، فكان هذا البحث الاستيتيكي في الجليل sublime و الجميل Beautiful معولًا في تدمير القواعد الموضوعة والمفروضة ومحاولة إنشاء نظرية جديدة أقرب إلى الصحة في نظر الجماليين من آراء القدماء.

إلا أن علم الجمال وإن كان من هذه الناحية قد أفاد النقد وساعده، كانت مساعدته مساعدة خطرة مليئة بالأضرار، فإنه إن يكن قد هدم نظريات الكلاسيكية وقواعدها، فقد وضع بدلها نظريات أخرى وقواعد جديدة تشاركها في ضرر التحديد والتقسيم والتعريف. فإن هذا العلم الجمالي ببحثه في حاسة الجمال وفي الجميل هذا البحث التفكيري الصرف، وبإمعانه في دراسته التجريدية، كان عاملًا سيئًا في توجيه النقد، فهو يحاول أن يضع للأدب والفن عمومًا التعاريف والمصطلحات، وأن يقسم الأدب إلى أنواع معينة، وأن يضع نظريات عامة وشاملة إلى أقصى حد يصل إليه العمل والشمول، وهو بهذه المحاولة ينافي طبيعة الفن وطبيعة العواطف الإنسانية التي تتميز بأنها مبهمة وغامضة ولا يستطاع تحديدها ولا يمكن أن تقيد وتخضع. فالعواطف الإنسانية في تنوع مستمر وتباين عظيم وإطلاق لا يمكن حده وحرية يستحيل أن تقيد بأوضاع معينة أو قواعد ثابتة.

وخطر أعظم، وضرر أبلغ أدى إليهما دخول الدراسة الجمالية في النقد، أن الدارس الجمالي يتعمق في البحث التفكيري المجرد تعمقًا يؤدي به إلى أن يبتعد تمامًا عن الموضوع الأدبي الذي يبحث فيه، فيغرق في لجج من التفكيرات الفلسفية والخلقية والنفسانية تجعله في منأى عن الأدب والذوق الأدبي، بل تنتزع منه الحاسة الجمالية نفسها فيصبح الدارس الجمالي لا جماليًّا لأنه قد فقد حواسه الفنية واستحال إلى آلة مفكرة لا ذوق لها ولا إحساس فيها بالحسن. وقد لمسنا هذا في كل الكتاب الجماليين بل في لسنج نفسه، لمسناه في كل هؤلاء الكتاب من الألمان ومن متبعي مذهبهم من الإنجليز.

فالدراسة الجمالية كانت فوائدها مصحوبة بأضرار وأخطار، ولقد كان لها على أية حال تأثيرها البليغ في تطور النقد، وصاحبها في إحداث هذا التأثير ما ذكرناه من الحركات المتعددة في إنجلترا وفرنسا وإيطاليا وإسبانيا وألمانيا نحو دراسة الأدب أي

دراسة الأدباء ومؤلفاتهم الأدبية، تعاونت كل هذه العوامل على إنشاء المذهب النقدي الجديد ووضع رسومه وبناء هيكله. فلندرس الآن الصفات المتميزة التي يتصف بها هذا المذهب النقدي الرومانتيكي.

أول هذه المميزات: هي أن العمل الأدبي يجب ألا ينقد طبقًا لقواعد مجردة منتزعة من آراء النقاد الأقدمين، ويجب ألا ينظر في تقدير قيمته الأدبية إلى مقدار مطابقته أو عدم مطابقته لأعمال الأقدمين من اليونان والرومان. فلقد كان من أكبر أخطاء المذهب النقدي الكلاسيكي أنه لا يرى روعة وجودة إلا في أعمال القدماء، فإن لم تكن أعمالهم بنفسها ففي أعمال تحتذى حذوها وتقلدها في كل شيء، فالمؤلف الأدبي إنما يكون جيدًا أو رديئًا بمقدار مشابهته لهومير وفرجيل. فجاء المذهب الجديد فهدم هذا تمامًا، وبين أن العمل الأدبي يجب ألا ينظر في نقده إلا إليه وحده، ونادى بهذه النظرية الصائبة الحقة، أن الأدب يجيء أولًا ثم يجيء النقد تاليًا له، وأن النقد يجب أن يتبع الأدب لا أن الأدب يتبع النقد، حقًّا أن من ذكرنا من النقاد لم يكونوا ينادون بهذا صراحة ولم يكونوا يفهمون هذه الحقيقة فهمًا تامًّا، ولكنهم على أية حال كانت هذه الحقيقة كامنة في نقدهم وآرائهم وأعمالهم.

الميزة الثانية: هي أن النقد بدأ يتبع مضطرًّا للعواطف الإنسانية في ترتيب نشوئها وتسلسلها، فأنت ترى الشيء فيعجبك أو لا يعجبك، فإن أعجبك فهو يستدعي إعجابك في صورة معينة، ثم هناك صفات خاصة فيه هي التي استدعت منك هذا الإعجاب، وكذلك نشأت في النقد هذه الأسئلة الثلاثة: هل أنا معجب بهذا العمل؟ وفي أية صورة يبدو مني هذا الإعجاب؟ وما هي الصفات التي احتواها هذا العمل فاستدعت إعجابي؟ حقًّا إن من ذكرنا من النقاد لم يتساءلوا هذه الأسئلة في صراحة ولم يتبعوا هذه الخطوات مرتبة في كل الأحوال، ولكنها على أية حال موجودة لديهم وحاموا حولها في نقدهم وآرائهم وأعمالهم.

الظاهرة الثالثة التي يتميز بها المذهب النقدي الرومانتيكي هي ظهور فنيين نقديين جديدين، فن التأريخ الأدبي أو تاريخ الأدب، وفن التأريخ الأدبي المقارن أو تاريخ الأدب المقارن. فقد قلنا إن النقاد المحدثين قد عنوا لأول مرة بأدب القرون الوسطى بعد أن لم يكن يدرس إلا أدب اليونان والرومان، فلما درسوا هذا الأدب وجدوا فيه صورًا جديدة وأنواعًا لا وجود لها في الأدب الكلاسيكي القديم. وجدوا في الدراما وفي الشعر وفي النثر أوضاعًا وصنوفًا لم يعهدها القدماء، ووجدوا على الأخص هذين الفنين

الجديدين: فن القصة الغرامية romance وفن المقطوعة الغنائية ballad. فاضطروا في دراستهم لهذه الأوضاع والأنواع والفنون أن يتتبعوا أصلها ويتعرفوا نشأتها وتاريخ ظهورها وتطورها، فقادهم ذلك إلى التوسع في التأريخ الأدبي لمختلف الآداب. فنما تاريخ الأدب الإنجليزي وتاريخ الأدب الفرنسي وتاريخ الأدب الألماني وهكذا. والأهم من ذلك أنه قادهم إلى ابتكار هذا الفن الجديد، فن التأريخ الأدبي المقارن، الذي لا يقتصر على أدب أمة واحدة، بل يحاول دراسة الآداب الأوروبية عامة كأنها أدب واحد متنوع الألوان.

وكانت النتائج النقدية التي وصل إليها هؤلاء النقاد من وراء أبحاثهم هذه نتائج بينة الخطورة والأهمية، فلقد أقدموا في جرأة على هدم أو معارضة الكثير من الآراء الشائعة عن مختلف الأدباء، فوجدنا الناقد الإنجليزي جوزف وارتن يتشكك في مكانة بوب Pope الشعرية. ويتساءل أكان هذا الشخص — وهو معبود الأدب الإنجليزي في أوائل القرن الثامن عشر — أكان شاعرًا على الإطلاق؟ أو أكان على أقل تقدير شاعرًا كبيرًا حقًّا؟ ووجدنا لسنج يصف كورني فيقول: كورني المخيف Cornielle the mostrous. وهكذا تقدم النقاد في شجاعة في سبيل النقد الحر الذي لا يخشى شيئًا والذي يهاجم في قوة ما يعارضه من الآراء.

ولقد أدى ذلك إلى أن اهتدى النقاد الرومانتيكيون إلى حقائق نقدية غاية في الأهمية والفائدة والسمو، فنادى الناقد الإنجليزي Hurd بتحرير العمل الأدبي الرومانتيكي من قواعد الوحدة الكلاسيكية وهو استكشاف على أعظم حد من الخطورة في تاريخ النقد كله أدى إلى انفصال عميق بين النقد الكلاسيكي والنقد الرومانتيكي، وكان شغف الناقد الإنجليزي Percy بالنثر ونقده منتجًا لآثار نقدية جميلة عن هذا الفن الأدبي، وكان لتوماس وارتن، وديدرو، ولسنج وغيرهم ممن ذكرنا ثمرات نقدية ناضجة ولذيذة، وعاون هذا كله على نمو تاريخ الأدب.

انتهينا الآن من تعرف مميزات النقد الرومانتيكي المستحدث، وسنستوفي هذه المميزات في حديثنا عنه في القرن التاسع عشر. والآن نعرض للمدارس النقدية المختلفة التي أرّخناها في مختلف بلدان أوروبا فنتبين أهم ميزاتها النقدية، فلننظر الآن في حركات النقد في ألمانيا، وفرنسا، وإنجلترا.

أما في ألمانيا، فقد كان الألمان آخر الأمم الكبيرة التي عنيت بالنقد، في وقت كان الإنجليز فيه قد أخذوا يجنون ثمار النقد الحديث، وكان الفرنسيون فيه في المرحلة

الكلاسيكية الأخيرة، ولكن الألمان سرعان ما عوضوا هذا التأخر الزمني بتقدم حماسي عظيم في الدراسة الرومانتيكية، وعاونهم ما يتميز به جنسهم من حب العلم وشغف دائم بطلبه، وسعي متواصل في تحصيله، وعقل فلسفي دائب البحث والتفكير، وقلق مستمر يوجههم دائمًا إلى محاولة البحث والدرس والتعلم، وقد استعرضنا هذه الحركات الألمانية نحو إنشاء المذهب النقدي الجديد، ودرسنا بودمر ورفاقه ومعاصريه، ثم رأينا كيف جاء لسنج أخيرًا.

وترجع المكانة الممتازة التي يحتلها هذا النقد الأكبر في الناقد الألماني إلى أنه كان أعظم مرآة تتجلى فيها الصفتان اللتان يتميز بهما الألمان: وهما الاجتهاد الذي لا يكل في طلب العلم، والعقلية الفلسفية المفكرة، وترجع هذه المكانة أكثر من هذا إلى هذه الصفات التي انفرد بها لسنج، وهي ملكة الذوق والتقدير، والخصوبة التفكيرية، وأهم من ذلك الأسلوب الجيد الممتع.

فالرأي الذي يرجع إلى لسنج أكبر الفضل في هذه الحركة النقدية التي قامت في منتصف القرن الثامن عشر تهدم الكلاسيكية وتبني المذهب الرومانتيكي الجديد هو رأي صائب صحيح، ولم يقدر للسنج أن يعيش حتى يرى ألمانيا ترد إلى أوروبا أياديها عليها في العلم والنقد والدراسة، ولكنه على أية حال قد لمح بداية هذه الحركة التي ساهم هو في خلقها بأكبر نصيب.

فإذا انتقلنا إلى فرنسا، وجدنا المذهب الكلاسيكي فيها في هذه الفترة يحتل مكانة أقوى مما يحتل في غيرها من أمم أوروبا، ففي ألمانيا مثلًا لم تكن جذور هذا المذهب قد تعمقت ورسخت فسهل اقتلاعها وإبادتها، وفي إنجلترا كان هدمه مستمرًا دائبًا وإن كان في بطء، فما مات جراي حتى ولد كولردج في السنة التالية والاثنان يكونان تيارًا واحدًا قويًّا متدفقًا نحو التجديد الرومانتيكي، أما في فرنسا فيرجع احتفاظ هذا المذهب الكلاسيكي بقوته إلى اللحظة الأخيرة التي أضحى فيها إلى تعمقه ورسوخه في الأوساط الأدبية الفرنسية، وإلى أن المكانات الممتازة في تلك الأوساط كان يحتلها رجال محافظون لم يكونوا يسمحون لأي شخص يلمحون فيه نزعة حرة تجديدية بأن يثبت قدمه في البيئة الأدبية، وأيضًا يرجع إلى هذه النزعة الكلاسيكية التي تسيطر على الأدب الفرنسي كله والتي يصطبغ هذا الأدب بصبغتها في معظم عصوره وأطواره.

وقد درسنا النقاد الأربعة الذين هم أعظم النقاد الفرنسيين الذين سعوا نحو الرومانتيكية، ونخص الآن منهم بالذكر جوبير Joubert وشاتو بريان وديدرو.

وأعظمهم جميعًا هو ديدرو ولاريب، فلقد كان ديدرو في خاصيته الانفعالية أقربهم إلى الصبغة الرومانتيكية؛ ذلك أن النقد الكلاسيكي كان دائمًا يحاول أن يفصل في تقديره للعمل النقدي بين هذا العمل وبين صاحبه، وأن يفصل أيضًا بينه وبين سامعه وقارئه، فلا يراعي في نقده له تأثيره على سامعه وقارئه أو تعبيره عن خالقه ومنشئه، فجاء ديدرو وجعل المقياس الأكبر للعمل الأدبي هو التأثير الذي يحدثه هذا العمل في نفسه هو، كان ذلك حدثًا جديدًا في تاريخ النقد إذا استثنينا بعض محاولات ضئيلة سابقة لا تماثل فضل ديدرو في صدقه وتحمسه وإخلاصه.

فإذا غادرنا فرنسا إلى إنجلترا وجدنا ثمرات الحركة النقدية الرومانتيكية فيها أقل نضوجًا منها في القطرين السابقين، إذ كان أكبر النقاد الإنجليز في ذلك الوقت وهو جونسون Johnson في صف الكلاسيكية، ولكن ناحية أخرى من نواحي النقد الأدبي برزت فيه إنجلترا وفاقت سائر الأمم، تلك هي دراسة الآثار الأدبية الماضية، فلقد كان الفرنسيون مهملين كنوزهم الأدبية التي ورثوها، ولم يكن للألمان الكثير من هذه الكنوز كما كانوا مهملين لما لديهم منها على ندرته، أما في إنجلترا فإن جراي وبرسي وهيرد وتوماس وارتن وجوج وارتن قد انكبوا على هذه الذخائر الأدبية انكبابًا شديدًا، يتقنونها دراسة وبحثًا وتفهمًا وتحليلًا.

ذلك ما كان لألمانيا وفرنسا وإنجلترا في بناء النقد الرومانتيكي الحديث، أما ما سواها من الأمم فإنها وإن لم تكن — إذا استثنينا Vico في إيطاليا — قد عملت في هذا البناء شيئًا يذكر أو شيئًا على الإطلاق، إلا أنها كانت بعنايتها بدراسة آدابها القومية، ثم بتعلمها للأدب الإنجليزي أو الفرنسي وأخيرًا الألماني، كانت بذلك تساهم بنصيب في إنشاء التأريخ الأدبي المقارن الذي هو من أفضل ثمار النقد الرومانتيكي الحديث وأينعها إزهارًا.

الكتاب الثاني: نهضة النقد

وردسورث وكولردج: أصحابهما وخصومهما أو النقد الإنجليزي من ١٨٠٠ إلى ١٨٣٠ Wordsworth Coleridge.

بين الشعر في العصور القديمة وفي العصور الوسطى وفي العصور الحديثة اختلافات كثيرة متعددة، منها المتخيل ومنها الحقيقي، منها الجزئي ومنها العام، منها السطحي ومنها العميق، ولكن هناك اختلافًا جسيمًا بارزًا يفصل بنوع خاص بين الشعر في العصور القديمة والوسطى وبينه في القرون الحديثة، ذلك التباين هو أنه لم يحاول شاعر قديم أو متوسط أن يدافع عن أسلوبه الشعري ونظرياته الشعرية وطريقته النظمية في كتابة نثرية يكتبها، باستثناء واحد هو دانتي الذي استخدم النثر في تأييد آرائه ومعتقداته عن الشعر وفي الدفاع عن شعره هو، أما سائر شعراء العصور القديمة والوسطى فقد ظلوا صامتين لا يحاولون أن يكتبوا نثرًا يشرحون فيه وجهة نظرهم في الشعر وكيف يكون.

ثم جاء وردسورث في العصور الحديثة، فكان أول من قام بهذا العمل في صورة قوية ناضجة، وذلك في مقدمته للطبعة الثانية من ديوانه «مقطوعات غنائية» Lyrical adsBai في سنة ١٨٠٠ — ثم قام كولردج بمحاولته التي هي الأخرى الأولى من نوعها بلا استثناء، حين عمد إلى هذه المقدمة التي كتبها وردسورث فنقدها وفحصها وأيدها تأييدًا قويًّا وصحح أخطاءها وذلك في كتابه المشهور Biographia Literaria فكان هذان العملان من وردسورث وكولردج اتجاهًا جديدًا اتخذه الشعراء حيال شعرهم، وهو الدفاع والتأييد النثريان.

ولقد دفع وردسورث إلى كتابة هذه المقدمة حنقه من ذلك الاستقبال الذي استقبلت به الطبعة الأولى من كتابه، إذ لم يعن بالـ Lyrical Ballads أحد، ولم تول ما كانت تستحقه من الدراسة والاهتمام، كما ساءه سوء تقدير الرأي الأدبي لقصائده التي نظمها في أسلوب سهل عادي، فأراد أن يدافع عن نظريته في الشعر وما يجب أن تكون عليه لغته، وأراد أن يؤيد اعتقاده في أن أسلوب الشعر يجب أن يكون الأسلوب العادي البسيط المألوف. وفي خطأ القول بأسلوب شعري خاص بالشعر دون النثر. أراد أن يؤيد هذا الرأي الذي كان يؤمن بصحته ويعتقد صوابه، فكتب هذه المقدمة، ثم تابع الدفاع عنه في كتاباته النثرية التالية دفاعًا حارًّا عنيدًا جازمًا، ولكن سنرى خطأ وردسورث في معتقده هذا، وسنرى أن وردسورث نفسه لا يبلغ ذروة روعته الشعرية إلا حين ينسى أو يتناسى ذلك المبدأ فيتأنق في أسلوب شعره ويحتفل له فلا يكون أسلوبًا عاديًّا أو مألوفًا أو بسيطًا.

وهو يبدأ هذه المقدمة بقوله: إنه سره الاستقبال الذي لقيته الطبعة الأولى من كتابه Lyrical Ballads، وأنه إنما يكتب هذا الدفاع إجابة لرغبة بعض الأصدقاء، وكل خبير بالنفس الإنسانية لن يستغرب من وردسورث هذا القول، بل يشتم منه رائحة الغيظ والحنق اللذين يدفعانه إلى كتابة ما سيكتب، والحق أنه ليس في تاريخ الأدب كله مثل هذا النموذج الهجومي الدفاعي الذي كتبه وردسورث في مقدمته هذه.

يبدأ وردسورث هذه المقدمة بأن يسلم بأن الأديب حينما يخرج كلامه شعرًا، إنما ينتظر منه أنه سيتبع تقاليد وأنظمة معينة في ربط كلماته وجمله بعضها ببعض، ثم يدلل على أن هذه الأنظمة قد تعاورها اختلافات وتغيرات شتى كبيرة.

ثم يخبرنا بأن غرضه من هذا الكتاب أن ينتخب صورًا وأوضاعًا من الحياة العادية وأن يجمع بينها ويصفها بنفس اللغة التي يستعملها الناس من صيغها بألوان من الخيال بحيث تبدو كأنها صور غير معتادة.

ثم يعطي هذا التعريف المشهور: إن كل الشعر الجيد إن هو إلا فيض تلقائي نفساني من العواطف القوية.

ثم يبدأ يُري كيف أن الأسلوب الذي استعمله ملائم كل الملاءمة لأن يكون قالبًا يصب فيه مثل هذا الفيض — ويقول: إنه قد جاهد جهادًا عنيفًا حتى استطاع أن يتجنب ما يسمى الأسلوب الشعري Poetic Diction وأنه قد حاول دائمًا أن ينظر إلى الموضوع نظرة طبيعية ليس فيها تكلف في القول أو تزوير في الوصف، وأن ينبذ كل

أسلوب شعري كاذب، وأن يهمل استعمال تدابير هي في ذاتها صائبة وجميلة، ولكن كثر استعمالها على يد شعراء رديئين حتى استحالت قبيحة دميمة، ثم يختار أغنية من أغاني جراي Gray ويحاول أن يبرهن على أن الجزء الوحيد فيها الذي يستحق التقدير هو ذلك الذي لا تختلف لغته بحال عن لغة النثر، ثم يندفع في حدته فيؤكد أنه ليس ثمة أي اختلاف بين لغة النثر ولغة الشعر، ويعارض هذه المقابلة بين الشعر والنثر، ويعارض اعتبار الشعر مرادفًا للإنشاء المنظوم، ثم ينتظر مثل هذا السؤال يوجه إليه: لم إذن لا تكتب في النثر؟ فيجيبه بهذا الدفع الضعيف: ولم لا أضيف جمال اللغة المنظومة إلى ما أقوله؟ ثم يعطي هذا التعريف المشهور الثاني عن الشعر بأنه الانفعال العاطفي يضبطه الهدوء.

ثم تنتهي المقدمة بأن يسلم بوجود لذة يحدثها الإنشاء المنظوم الذي يغاير إنشاءه هو، وأنه لا بد لتذوق لذة الشعر الذي يعمله من أن يطرح الإنسان ما اعتاد أن يلتذ منه.

وفي فصل ملحق بالكتاب يخصص وردسورث الأسلوب الشعري بالحديث، فيستمر في مهاجمته ورفضه، فيقول: إن الشعراء الأوائل كتبوا بعاطفة صادقة طبيعية فاستعملوا لغة استعارية رمزية، فلما جاء الشعراء المتأخرون قلدوهم في استعمال الاستعارات والتصويرات دون أن يكون لديهم عاطفة طبيعية صادقة. وكذلك شأن الوزن الشعري، استعمله الأولون متبعين شعورهم الطبيعي الصادق وقلدهم الآخرون في استعماله حتى اعتبر خاصة من خصائص الأسلوب الشعري.

وبالطبع ليس وردسورث محقًّا في هذا الرأي، وإنما دفعه إلى هذا دفاعه العنيد عن اعتقاده بوجوب كون لغة الشعر هي اللغة المعتادة المألوفة لا لغة أخرى تخصص له وتسمى لغة الشعر أو الأسلوب الشعري.

ومهما يكن من طرافة هذه المقدمة في ذاتها فإنه يزيد من قيمتها أنها كانت موضوعًا اتخذه كولردج مجالًا للنقد والبحث والدراسة فأتاحت لنا أن نحصل على هذا النموذج الجيد الرائع من النقد الذي يعطينا إياه كولردج في كتابه Biographia Literaria.

ولا شك في أن هذا النقد من كولردج لوردسورث لم يقع منه موقع الرضا، فما كانت طبيعة ودرسورث المتغطرسة المعتدة بذاتها لترضى عن هذا النقد مهما كان مصوغًا في لهجة مؤدبة وأسلوب تقريظي، ولكن كولردج كان محقًّا في نقده.

فأما أنه كان ذا كفاية لهذا العمل فهو ما لا يختلف فيه اثنان، ووردسورث نفسه رغمًا من أنه ترك لنا بعض الآثار النقدية النفيسة لم يكن قد امتلك كل ولا معظم المواهب التي يجب أن يمتلكها الناقد، فملكته العقلية الذهنية كانت قوية حقًّا، ولكنها لم تكن دقيقة ولا حساسة إلا في المواطن النادرة التي تسمو فيها عبقريته الشعرية إلى ذروتها، وحتى في هذا الموطن لم تكن قوته الذهنية واسعة المحيط أو مرنة الدائرة، بل كانت ضيقة محدودة، ولقد كان في عالم الأدب بتحزّبه العنيف وإصراره العنيد كرجل الدين المتزمت الضيق الفكر المتعصب لمذهبه الذي لا يصدر عنه أقل تسامح أو سعة صدر، والأدهى من ذلك أنه لم تكن لديه سعة اطلاع أو وفرة قراءة، بينما أدى به غروره وتكبره إلى ألا يحاول التزيد في المعلومات أو التوسع في العلم، ثم يضاف إلى ذلك كله أنه كان يقيس كل شيء بمقياس نفسه وشعره.

أما كولردج فكان في كل هذه الاعتبارات على عكس وردسورث — إذا استثنينا المقدرة الشعرية — فكولردج برغم تردده في نقده وقلة ثقته بآرائه وعدم قدرته على الاستمرار عليها، برغم ذلك كله كان حقًّا من أعظم عظماء النقاد في العالم، فلقد كان اطلاعه واسعًا وقراءته غزيرة المحصول، في الفلسفة الجمالية وفي الأدب الخالص نفسه. وكان ذهنه حادًّا ثاقبًا وفكره دقيقًا حساسًا إلا في الأوقات التي كان يشوش عليه الأفيون والميل الطبيعي إلى الاستطراد، وكان مستعدًّا لأن يتقبل ما يغاير آراءه ويخالف معتقداته، وكان منطقيًّا مرتب التفكير، وكان ماهرًا في فن التأريخ الأدبي، ولم يكن دفاعه عن رأيه ليدفعه في تيار التعصب والتحزب الذي اندفع فيه وردسورث، وكان كولردج بالإجمال ناقدًا كاملًا.

ولن نكون ظالمين إذا قلنا إن كراهية وردسورث للأسلوب الشعري واحتقاره للوزن ناشئان من أنه لم يكن لديه مهارة نظمية ممتازة فكان مضطرًّا أن يعوض هذا النقص بإتقان المعنى وكماله وإلا سقط أسلوبه إما بسبب جموده وبرودته أو بسبب تفاهته وركاكته. أما كولردج فكان من أمهر من شهدهم الشعر الإنجليزي في المقدرة النظمية وتنغيم الأوزان، وكان يستطيع أن يلون لغته وينمقها في كمال لا يفوقه فيه أحد ولا شكسبير نفسه، ولا يدانيه فيه آخر، وإلى جانب هذه المقدرة النظمية لم يكن فقيرًا في المعنى، وكان هو الآخر يستطيع أن يكتب في أسلوب بسيط سهل مألوف إذا أراد.

فلا شك في أن إقلال وردسورث من شأن الأسلوب الشعري والوزن كان يعود عليه بالمصلحة والفائدة، لما كان ضعيف الملكة فيهما، أما كولردج فبرغم أنه كان فيهما على

مهارة ممتازة فإنه لم يلجأ إلى الدفاع عنهما أو التمسك بضرورتهما، بل كان في قدرته أن يكتب بدونهما كتابة ليست بأقل جودة ولا إتقانًا.

ومهما يكن من الأمر فلا ريب في أهمية الفصول التي يناقش فيها كولردج في الــ Biographia نظريات وردسورث الشعرية وفي الــ Ballads ولا ريب في إتقانها وكمالها، فلندرس إذن هذا النقد من كولردج لآراء وردسورث النقدية.

يبدأ كولردج هذه الدراسة بأن يشرح لنا الغرض الأول الحقيقي الذي قصده صديقه وردسورث من نظم الــ Ballads. فيقص علينا أنه هو وصديقه كانا في خلال زمالتهما في Somerest كثيرًا ما يتكلمان عن المحورين اللذين يقوم الشعر عليهما، أما أحدهما: فهو المقدرة على استثارة عاطفة القارئ بالتصوير الصادق لحقائق الطبيعة. وأما الثاني: فهو المقدرة على إعطاء لذة الجدة والطرافة بألوان الخيال المتنوعة. ثم يوضح ذلك بأن يشرح كيف أن الضوء والظل من القمر أو الشمس يكسبان الأشياء المألوفة روعة ممتازة وجمالًا فائقًا، ثم يقول: إنه هو وصديقه تقسما هذين الغرضين اللذين يقوم الشعر على أحدهما.

فأما وردسورث فأخذ على عاتقه أن يجعل البسيط المألوف يبدو في شعره ممتازًا فائقًا، وأما كولردج فكانت رسالته الشعرية أن يجعل الغريب غير العادي يبدو معقولًا مألوفًا، ثم يقول: إن المقدمة التي كتبها صديقه وردسورث كانت من ضمن مهمته في جعل المألوف البسيط يبدو كأنه غير عادي، وأنه إنما دفع وردسورث إلى كتابتها محاولته القيام بهذا العمل، الأمر الذي لا تؤيده المقدمة نفسها، ثم يبدأ كولردج في تأييد وجهة نظره الخاصة وفي خلال ذلك يعرض لآراء وردسورث بالدراسة والنقد.

أما موقفة حيال الوزن والأسلوب الشعري فغامض ومضطرب متناقض، فهو طورًا يرى أن كل ما كان موزونًا يمكن اعتباره قصيدة من الشعر مهما كان موضوعه، وتارة أخرى يقول: إن القصيدة هي ذلك النوع من الإنشاء الذي يخالف العلم في أن الغرض الأول منه هو اللذة لا الحقيقة، مهملًا بذلك التعريف ضرورة الوزن في كيان القصيدة. ثم يعود ثالثة فيقول إنه إن زعم شخص أن كل ما توفر فيه الوزن أو القافية فهو شعر فإنه لا يتعب نفسه في مجادلة مثل هذا الشخص.

والحق أن كل هذه المجادلة الطويلة التي يقوم بها وردسورث وكولردج و شلي Shelley حول الوزن والأسلوب الشعريين كانت ثورة بغير سبب ومخاصمة لغير مخالف، فإنه لم يقل أحد قبلهم من رجال القرن الثامن عشر بضد نظريتهم حتى

يأتوا هم فيثيروا كل هذه اللجاجات والجدل. ولم يزعم أحد من قبل أن الوزن والقافية كافيان لاعتبار الكلام شعرًا، ولم يناد أحد من قبل بأن القالب لا الجوهر هو الذي يوجد الشعر ويقيم القصيدة. فهم إنما يثورون على خصم متخيل ويعادون رأيًا لم يقل به أحد.

ثم يختتم كولردج الفصل الأول بهذه الجمل التي وإن تكن جميلة حقًّا من الوجهة البيانية فهي تافهة من الوجهة المنطقية: إن الشاعر يستثير الروح الإنسانية بأكملها ويشيع فيها حيوية ونشاطًا، وإنه يمزج الملكات العقلية المتعددة بعضها بالبعض الآخر بتلك المقدرة السحرية المركبة التي تسمى الخيال، وإن العبقرية الشعرية هيكلها وجسدها المعنى الجيد، وحللها وملابسها التصوير، وحياتها العاطفة، وروحها الخيال.

ثم يقارن كولردج بين الشعر في القرنين السادس عشر والسابع عشر وبين الشعر في عصره، ثم يعود ثانيًا إلى وردسورث نفسه فيقول:

حقًّا إن كثيرًا من الأساليب الشعرية في عصرنا هذا كاذبة ومتكلفة، وما تعطيه من اللذة كاذب ومتكلف هو الآخر، وحقًّا إن وردسورث قد عمل خيرًا بجهاده في سبيل البساطة، ولكنه لا يستطيع أن يتابعه في قوله إن الأسلوب الذي يجب أن يكون عليه الشعر لا بد أن ينشأ من اللغة التي تلوكها أفواه الناس في الحياة الواقعة. ثم يقدم كولردج لهذا أدلة وحججًا غاية في القوة والصدق، ويقول: إن قصائد وردسورث نفسه لا تؤيد رأيه هذا، بل يقول أكثر من ذلك إن الشعر يجب أن يبتعد عن مشابهة الحياة الواقعة بقدر الإمكان، ثم يحلل قصيدتين لوردسورث هما The Lorist boy و The Idiot Boy تحليلًا قويًّا واضحًا مبينًا مواطن الضعف والركاكة فيهما في لهجة إن تكن مؤدبة متحفظة فهي جازمة حاسمة، ثم يعمد إلى تفنيذ حجج وردسورث تفنيدًا يتركها هباء.

وفي الفصل التالي وهو الثامن عشر يتقدم في تفنيد أقوال وردسورث خطوة أوسع، فبعد أن يقول: إنه وإن كانت كلمات وردسورث عادية فإن نظامها وتأليفها غير عادي، يقول: إنه يخالف كل المخالفة هذا الرأي الشاذ الذي يقول به وردسورث من أنه ليس من الضروري أن يوجد أي فرق بين اللغة المنثورة واللغة المنظومة. فيقول: إنه لا شك في أن هنالك جملًا جميلة في النظم الشعري تفقد جمالها إذا نثرت، فإذا كان هذا صحيحًا مسلمًا به فلا شك أيضًا في أن هنالك جملًا منثورة تضيع بهجتها ورونقها إذا دخلها النظم والوزن، ثم يتطرق إلى بيان أصالة الوزن الشعري وآثاره في الإتقان

واللذة، ويقول أخيرًا: إن الوزن هو القالب الشعري الأصيل، وإن الشعر بدون الوزن ناقص ومعيب.

ثم يختتم بهذه الخلاصة لكل ما سبق: إني لن أؤمن بنظرية وردسورث حتى يقدم لي قطعة أو قصيدة هي في ذاتها فاسدة الصور معيبة التركيب، ولكن لا يطعن فيها إلا من وجهة كونها في لغة تختلف عن الأسلوب الذي يتكلم به الناس في واقع الحياة، ثم يعطي خلاصة أخرى لكل الموضوع: إنه إذن لو حذف من شعر وردسورث ما يعارض نظريته لضاع ثلثا جماله وروعته.

بعد ذلك يعرض كولردج لشعر وردسورث بالدراسة والنقد، فيتعرف عيوبه ومحاسنه؛ أما عيوبه فهي هبوطه من السامي الرائع إلى التافه المبتذل، والتزامه الحرفي للواقع في متعدد الأوضاع، وتفضيله الذي لا داعي له للأسلوب التمثيلي أو الحواري، وإسهابه الممل، وعرضه لصور وأفكار لا تلائم الموضوع، إما لأنها أتفه منه، أو أعظم مما يحتاج إليه، وأما محاسنه فهي اللغة السامية الصافية المنضبطة، وقوة الأفكار والعواطف وصحتها، والابتكار والتجديد، والقوة، وصدق الطبيعة في التخيل، والمهارة في استثارة الشفقة والأسى والرحمة، وأخيرًا: الخيال في أسمى ذروته وأروع معانيه.

والحق أن هذا الفصل هو نموذج كمالي للدراسة النقدية للشعر في الإنجليزية، فهو يعرض علينا صورة من النقد الجديد لا نجد في إتقانها وكمالها سابقًا فيما تقدمها، وقل أن نجد لها نظيرًا فيما تلاها من الأعمال النقدية. وإن كان ينقص من جودتها أنها مقصورة على نص واحد، وما فيها من تحفظ اضطر إليه كولردج نظرًا لصداقته للشاعر، وما يخالطها من الاستطرادات والتطويل، ولكني لا أعرف عملًا نقديًّا غير هذا يعرض لهذه المسائل الأساسية الهامة في الشعر وهي اللغة الشعرية والأوزان الشعرية بمثل هذه الدراسة الوافية المرضية، فإن أحوال القدماء ورجال النهضة في هذه الموضوعات لا تتجاوز الإشارة الخاطفة واللمحة البعيدة.

ونحب أن نقارن الآن بين وردسورث في مقدمته وبين دانتي في De Vulgari لنرى هذا التباين العظيم بين آراء الناقدين: يقول وردسورث: استعمل اللغة العادية، وخاصة لغة القرويين الريفيين. ويقول دانتي: تجنب لغة الريفيين تمامًا، بل لا تستعمل من كلمات المدنيين سوى أنبلها. يقول وردسورث: إذا امتلكت القدرة على الابتكار والتمييز وغيرها من المواهب فإن المهارة النظمية سوف تأتي لك طوعًا، ويقول دانتي: يجب عليك بعد بذل الجهد في تخير أنبل الكلمات وترتيبها في أنبل التراكيب أن ترتب البيت في

أحسن الصور التي توحيها إليك الخبرة والعبقرية مجتمعتين، ثم أن تنسق هذه الأبيات في أكمل وضع يرسمه الفن. يقول وردسورث: الشعر فيض تلقائي، ويقول دانتي: الشعر ولغته الملائمة له عمل مجهد وممارسة شاقة.

وليس الخلاف بين شعر دانتي وشعر وردسورث بأقل جسامة منه بين آرائهما النظرية، فإنك لن تجد بيتًا واحدًا في الكوميديا أو في الـ Vita إلا ويبرز فيه احتفال دانتي له وتعمله وجهده وصناعته في الكلمة والعبارة وتركيب البيت وتأليف المقطوعة. أما وردسورث فهو حقًّا يتبع نظريته هو الآخر، فنجده يستعمل اللغة السوقية لغة الريفيين والعامة، ولكنه إذ ذاك بعيد كل البعد عن السمو الشعري أو الشاعرية الحقة، وهو لا يبلغ روعته الشعرية إلا حين ينسى هذه النظرية فيتأنق في لغته وتعبيراته ويحتفل لتخير الأوزان والتنغيمات.

وخلاصة كلامنا عن وردسورث، أن وردسورث الشاعر عبقري حقًّا، يمثل المكانة الأولى في الشاعرية والسمو الفني، وذلك حين ينسى نظريته الخاطئة كما قلنا، فهو يستثير فينا عواطفنا إلى أقصى أعماق النفس، ويخلب ألبابنا بروعته وجماله وإبداعه. أما وردسورث الناقد فشيء آخر: له حقًّا بعض الأقوال النقدية الجيدة، ولكنه على وجه العموم لا يعد ناقدًا كبيرًا، ولو أنه تمالك طبعه وحدّ من تعنته لكان من الممكن أن يكتب روائع نقدية لا عن الأسلوب الشعري الكاذب المتصنع فحسب، بل أيضًا عن ذلك الأسلوب الشعري الشديد المراعاة للوزن الشديد التزمت في القوانين العروضية، وأن يعدد أخطاء القرن الثامن عشر في الأسلوب الشعري، وأن يضع لنا نظرية جديدة أصدق عن الشاعر تماثل في صدقها تلك التي وضعها ديدرو عن الممثل، وأن يعمل غير هذا من الأعمال النقدية القوية النافعة، ولكنه لم يعمل شيئًا من ذلك.

نعود إلى كولردج، هذا الناقد العظيم الذي استعرضنا له نقده الذي احتواه كتابه Biographia Literaria. هذا الكتاب الذي يعد بحق من الأناجيل النقدية، فنجد محاضراته عن شكسبير Lectirres on Shakespeare وهو أجود أعماله النقدية بعد الـ Biographia ونجد الـ Anima Poetae. ونجد الـ Letters. ونجد غيرها من الكتب القيمة.

وبعد هذا كله نتساءل: ما هي منزلة كولردج في عالم النقد؟

كولردج من أعاظم النقاد، وهو يمتاز بميزة لا يشاركه فيها ناقد قديم أو متوسط أو حديث، إلا ناقدين قديمين هما أرسطو ولونجينوس Longinus: تلك الميزة هي

النظرة الشاملة وسعة الأفق النقدي ومرونة الدائرة التي تحد ما يتناوله من فنون الأدب بالنقد والدراسة، ذلك أنك لن تجد ناقدًا قديمًا — عدا من استثنيناهما — ولا متوسطًا ولا حديثًا إلا وجدت فيه هذا العيب: وهو أن وجهة نظره محدودة وأن مجال نقده ضيق، وحتى أرسطو ولونجينوس لم يسلما تمامًا من هذا النقص، وتجد هذا النقص في أكابر نقاد الطليان في القرن السادس عشر، كما تجده فيمن جاء بعدهم من نقاد الطليان في القرنين السابع عشر والثامن عشر، ودانتي وهو أعظمهم يوجد فيه أيضًا هذا الضيق الأفقي، فهو لا يحس الموضوع ولا يمسه إلا ناقد من ناحية واحدة معينة وبإيجاز شديد. ودرايدن Dryden كبير، ولكنه غير واسع الإطلاع فهو يتخلص إلى بيان وجهة نظره قبل أن يسرد المعلومات الكافية، وفونتنيل Fontenelle يكاد يكون ناقدًا كبيرًا، ولكنه أيضًا به نفس العيب مضافًا إليه الشذوذ في الرأي والتقلب بين الآراء بلا ثبات. ولسنج ناقد كبير، ولكنه قد حصر عنايته في أقل فنون الأدب اتصالًا بالروح الأدبية. وجوته Goethe ناقد كبير، ولكنه أيضًا مدع كبير ومتعالم متشدق. وهازلت Hazlitt ناقد كبير، ولكنه مدين بالفضل لأستاذه كولردج، وهو علاوة على ذلك ضيق الدائرة محدود الاطلاع. وسنت بيف نفسه تنقصه الحاجة إلى نظرية أوسع وإلى تحمس أكبر وإلى اختيار لموضوعات أسمى وأكثر إلهامًا. وفي أرنولد نجد عيوب فونتنل دون أن تجد فيه خبرة فونتنل بالتاريخ.

فلم يثبت أمامنا من كل هؤلاء إذن إلا هؤلاء الثلاثة: أرسطو ولونجينوس وكولردج، ونحن وإن لم نستطع أن نقول إن كولردج كان أعظم الثلاثة إلا أنه كان بالضرورة أوسعهم دائرة فهو يتناول كل أنواع الأدب بصورة لم يكن زمن الناقدين القديمين ليمكنهما منها، وبصورة لم تتح له إلا بعد مرور هذه القرون الطويلة، ومن العجيب أنك حين تجد في ناقد في أي عصر من العصور حقيقة نقدية، أو حين تستكشف هذه الحقيقة بنفسك، فإنك لا بد أن تجد كولردج في استطراداته الكثيرة قد استكشف هذه الحقيقة من قبل واستخرجها وتركها لمن يستغلها ممن يجيء بعده. ولا ريب في أن من جاء بعده من النقاد — وعلى الأخص من كانت الإنجليزية لغتهم الأولى — كانوا يقرأون كولردج ويترددون عليه بكرة وأصيلًا. لا تجعل كولردج محل ثقتك فإن من المخالفة لروح النقد أن تجعل أي ناقد محل ثقتك، اختلف مع كما تحب، ولا توافق على آرائه ما شئت، ولكن اقرأه، واستمر على قراءته، وعد إليه بعد الانقطاع، وأنت واثق كل الثقة بأنك ستجد فيه اللمحات البعيدة، والمعونة المشجعة، والتصحيح المقيد، والتهذيب المنتج.

فإذا ظل أحد على مضاضته من بعض آراء كولردج النقدية، أو من الاستطرادات التي تعترض هذه الآراء وتتخللها فليذكر جيدًا أنه إلى كولردج لا إلى أي فرد آخر يرجع الفضل الحقيقي في إدخال هذا المبدأ والمقياس في نقد الشعر، وهو التصوير الذي يرد الحقيقة خيالًا، والتصوير الذي يجعل من الخيال حقيقة، لذلك أزال الخطأ الذي كان شائعًا من وظيفة الشعر إنما هي محاكاة الطبيعة، وبين أن وظيفة الشعر ليست تقليد الطبيعة، وإنما إما أن يعرض الطبيعة في صورة جديدة مبتكرة لا وجود لها في الواقع. (وهذا هو التصوير الذي يحيل الحقيقة خيالًا) أو أن يضيف إليها من خلقه وإنشائه، (وهذا هو التصوير الذي يجعل من الخيال حقيقة). وبذلك أدخل كولردج في نقد الشعر مبدأ صحيحًا سديدًا أزال به ما كان يسيطر على عالم النقد الشعري من خطأ الحكم وفساد التقدير.

عنوان هذا الفصل هو: وردسورث وكولردج: أصحابهما وخصومهما. ونحن نستعمل كلمة الأصحاب Companions هنا في معنى مزدوج. أولئك الرفاق الذين كانوا لهم كالصحابة للنبي، كأولئك الذين بكروا بمعاونة محمد في جهاده ضد قريش، هؤلاء هم: سوثي Southey ولامب Lamb ولف هنت Leigh Hunt وهازلت Hazlitt. ثم نعني أيضًا المعنى الأوسع لكلمة أصحاب: أولئك الذين شاركوا في الحركة التي تزعمها هذان الناقدان مشاركة تختلف قربًا وبعدًا، فمنهم من كان حظه من تلك المشاركة عظيمًا كاملًا مثل: سكوت Scott ومنهم من كانت مشاركته ضئيلة وبعيدة مثل: كامبل Campbell.

لامب Charies Lamb

إن شهرة لامب وحب الإنجليز له راجع إلى براعته في الفكاهة، وهو راجع أيضًا إلى سبب آخر هو مقدرته العجيبة على الجمع بين الفكاهة والنكتة وبين المقدرة على استثارة الأسى والحزن والشفقة في نفوس قرائه، وهو يمزج بين هاتين المقدرتين مزجًا غريبًا، فبينما تراه يجعلك تهتز ضحكًا لفكاهته إذا بك تراه يبكيك باستثارته لعاطفة الرحمة والأسى من أعماق قلبك.

وأشهر كتب لامب وأكثرها ذيوعًا Essays of Ei، وفيه تتجلى تلك الميزات التي ذكرناها عن أدب لامب.

وكان لامب من أكبر الكتاب فضلًا في إذاعته المذهب الرومانتيكي بما اكتسب من حب الشعب وكثرة القراء، فذيوع المذهب الرومانتيكي في إنجلترا مدين له بقدر عظيم.

ولد لامب سنة ١٧٧٥ وتوفي سنة ١٨٣٤. فترك ثروة قيمة في الأدب الإنجليزي مليئة بالطرافة والتشويق واللذة الفنية.

ولامب أحد الكتاب الإنجليز الذين حظوا من قرائهم بأعظم الحب وأكبر الإعجاب، وهو حقًّا من أكثر النقاد والكتاب تشويقًا وطرافة، ولكننا لا نعده من أعاظم النقاد في مقدرته النقدية.

ويمتاز لامب بفكاهته الحلوة الساخرة، ويتميز أيضًا بقلة ثباته على اعتقاد وكثرة تقلبه بين الآراء، ولا ينقصه شيء سوى قدر من ثبات الرأي وسوى صحة المنهج النقدي حتى يعد في صف واحد مع كولردج وهازلت، ثم يظل له عليهما ميزة الدعابة المرحة والطرافة المحببة، وفي أولى أعماله النقدية وخاصة في رسائله إلى كولردج وسوني يبدو حظه الكبير من هذا التشويق الذي يعتمد على أمرين: على جدته الخالصة في الفكرة والعاطفة، وعلى أسلوبه المنمق الطريف الأنيق، ثم تظهر هذه المزية أيضًا في كتابه الشهير Elia الذي يبدو أن الغرض الأول منه هو الهجاء التهكمي، والذي يفيض بهذه الفكاهة الحلوة.

أما تردده في الرأي فيبدو من موازناته النقدية بين كولردج وسوني، وبين سوني وملتن، وبين سوني و كوبر Cowper ثم في نقده لهؤلاء كل على انفراد.

ومهما يكن من الأمر فإن أكبر ما للامب من مهارة نقدية يرجع إلى ميزته الأسلوبية، إلى تسيطره الفائق على اللغة والجملة، ولن تجد لأي ناقد آخر أسلوبًا في إتقان أسلوب لامب وبراعته. وأسلوبه خاص به لا يستطاع تقليده أو مباراته، بل هو قد يستعير من غيره ويقلد غيره، ولكنه دائمًا يصهر ما يستعيره في مزاجه الخاص وطريقته المتميزة فيغدو كأنه أصيل عنده.

ليس معنى ذلك أن الأسلوب في لامب يطغى على الفكرة، بل إن لامب لا يجاري أيضًا في نصاعة أفكاره وابتكار لمحاته وجدة حقائقه.

فهناك إذن أمور ثلاثة هي دعائم لامب في عالم النقد: حسه المرهف نحو الفكاهة والدعابة، وبراعته الأسلوبية، مضافًا إليهما حبه العظيم للكتب وشغفه الذي لا يحد بقراءتها والانكباب عليها.

هازلت Hazlitt

ولد هازلت سنة ١٧٧٨ وتوفي سنة ١٨٣٠. وهو من أعظم الكتاب والنقاد الإنجليز، ويعده الكثيرون أعظم النقاد الإنجليز، بينما يخصص البعض كولردج بهذه الزعامة والمناظرات بين الفريقين مشهورة.

كان هازلت يكتب في المجلات الدورية والصحف فضره ذلك ضررًا بليغًا إذ شغل بالكتابة عن أن يوسع اطلاعه، فكان أكبر ما يؤخذ عليه في نقده ضيق الأفق وانحصار الدائرة في حيز محدود جدًّا، فهو حين ينقد يحصر نقده في العمل الأدبي الذي ينقده، فلا يقارن ولا يوسع من وجهة نظره ولا ينظر نظرة شاملة ولا يرجع إلى تاريخ الأدب، وإنما يقتصر على تقييد ما استثاره فيه هذا العمل وحده من عواطف وخواطر.

ولكن نقد هازلت رغم هذا الضيق وقلة الاطلاع يمتاز بميزة عظيمة جدًّا قل أن يدانيه فيها ناقد، وهي وحدها سبب ما لهازلت من مكانة كبيرة في عالم النقد، هذه الميزة هي هذا الشغف العظيم إلى الأدب وهذا الظمأ إلى قراءته وإلى تذوقه وحبه، فهو يستثير في قارئه عاطفة قوية تتلهف لأن تقرأ الأدب الجيد وأن تستكشف الروائع وتستجلي المحاسن وتتبين مواطن الفن الخالص. وكان هازلت صافي الذوق الأدبي مرهف الحس الفني شديد اليقظة والفطانة لأسرار الحسن، كان ذوقه كالمرآة الصافية المجلوة التامة الصفاء، وبهذه الميزة الوحيدة يعد هازلت من كبار نقاد الأدب الإنجليزي، ومن كبار نقاد العالم.

ومن الأسئلة الطريفة التي يعنى بها: أيهما أعظم ناقد إنجليزي: هازلت أم كولردج؟ ونحن لا نقطع بأحد طرفي هذه الموازنة، فقد يكون هازلت أكبر النقاد الإنجليز، وقد يكون كولردج باختلاف وجهة الاعتبار وحيثيات الحكم.

وأعماله النقدية غاية في الوفرة والتنوع، فليست مكانة هازلت النقدية ترجع إلى استكشافه وإذاعته لمبدأ نقدي خطير كما هو الحال في كولردج، وليست ترجع إلى مؤلف واحد ممتاز ألفه، وإنما هي تقوم قبل كل شيء على هذه الخصوبة النقدية العظيمة التي امتلكها هازلت فتركت لنا هذا المقدار الغزير من النقديات الأدبية لشخصيات الأدباء وللكتب وللقطع الأدبية، بحيث تدعنا هذه الخصوبة وقد بهرنا الإعجاب والإكبار، وأعظمنا شأن هازلت ومقدرته الفنية، رغم ما فيه من عيوب جسيمة ليست بالهينة.

فأما أشهر هذه العيوب، وإن لم يكن أخطرها، فهو قلة اطلاع هازلت إلى حد محزن، وضيق دائرة معارفه وأفكاره ومعلوماته، وجهله للكثير من المعارف الأدبية

الضرورية، والعجيب في هازلت أنه يعترف بهذا العيب بل يعلنه ويفخر به كأنه ليس عيبًا بالمرة أو كأنه فضيلة يحمد عليها.

فجهله الشبيه بالتام بكل الآداب العالمية ما عدا الأدب الإنجليزي لا يُكْرِبُه ولا يهمه في شيء، فهو في دراسته للكتاب الهزليين لا في الإنجليزية فحسب بل عمومًا، يقول: إن أرستوفان وLucian اسمان من الأعلام الأربعة الرئيسية في الدعابة الهزلية، ولكنه سيقول عنهما قليلًا؛ لأنه يعرف عنهما قليلًا. يقول هذا في بساطة وصراحة تحملنا على أن نقول: ليت كل النقاد في هذه الصراحة! ولكن لا تحملنا على أن نقول: ليت كل النقاد في هذا الجهل!

وفي محاضراته عن (الشعراء الإنجليز) هو أيضًا جاهل ومعترف بجهله بمعظم الشخصيات الصغيرة المتقدمة وبشخصيات أخرى ليست بصغيرة.

وهازلت يكاد يفخر بأنه لم يقرأ شيئًا في خلال المدة التي قضاها من حياته يمارس الكتابة، وهو مخلص لهذا المبدأ لدرجة أنه إذا عرضت له في خلال المحاضرة مسألة لا يعرفها لم يبذل قط أقل جهد في معرفتها.

وعيب ثان يضاف إلى هذا الجهل وقلة المعرفة، هو أن منهجه النقدي معيب ناقص ليس بالمتقن المنضبط الكامل.

ولكن أشنع عيوبه هو بلا شك تأثره في نقده بالفكرة السابقة التي كونها قبل في كثير من الأحيان، فكثيرًا ما لا يكون نقده نزيهًا ولا بريئًا، وكثيرًا ما يدخل في حيثيات حكمه على الكاتب مبدؤه السياسي وما يحمله لهذا الكاتب من بغض وكراهية. وهذا العيب يدفعه إلى كثير من الظلم وقلة الإنصاف، وإلى كثير من الطيش والرعونة والتعصب في أحكامه النقدية بحيث تكون أحكامًا غير بريئة ولا عادلة ولا صحيحة، ويظهر هذا في مهاجماته المغرضة لمعاصريه أمثال Lamb, Scott, Sidney

ولكن يخفف من خطورة هذا العيب ومن خطره أنه ليس ملازمًا لهازلت في كل أعماله النقدية، وأنه حين يتطرق إلى نقده يكون واضحًا بينًا بحيث يسهل على القارئ إدراكه فيحتاط، أما حين يتنزه هازلت عن التأثر بهذه العوامل فإنه يبدو الناقد العظيم الذي لا يماثله إلا القليل.

فتتجلى مهارته النقدية في أروع صورها، وينتج الأحكام النقدية المتقنة الصادرة عن حس رقيق مرهف كامل لم نجده في ناقد منذ Dryden. ولم نجده في ناقد قبل درايدن. ولست أدري أن لغة أخرى تحتوي هذه الثروة النفيسة من الخطرات النقدية التي يحبو بها هازلت اللغة الإنجليزية.

ويمكننا أن نقسم نقد هازلت إلى نوعين اثنين:

أما أولهما فهو ذلك النقد العام الذي يعرض فيه هازلت لمسألة ما من نواح واسعة عمومية فيحاول أن يضم الأحكام وأن ينظر نظرة شاملة وخير مثال لهذا النوع من النقد وأشهره هو افتتاحه لمحاضراته عن «الشعراء الإنجليز» الذي يتوسع فيه في هذا البحث العام وهو: ما هو على وجه العموم شعر وما ليس بشعر.

ولكن هذا النوع من النقد وإن كان كثير الطرافة والتشويق والفائدة إلا أنه في ظننا ليس أكثر النوعين إتقانًا، أما خيرهما فهو كما نرى هذا الذي يعمد فيه إلى نقد شاعر معين أو مؤلف خاص أو قطعة أدبية بالذات. وفي رأينا أنه في هذا الميدان لا يشق له غبار ولا يتفوق عليه أحد من وجهة وفرة أحكامه النقدية الجيدة وغزارتها. أما من وجهة نصيب هذه الأحكام من الجودة والإتقان فلا يتفوق عليه فيها إلا أعظم الأعمال النقدية لأعظم رجال النقد.

النقد الفرنسي ١٨٣٠ إلى ١٨٦٠

سنت بيف Sainte-Beuve

الآن ندرس هذه الشخصية العظيمة التي تحتل في تاريخ النقد ذروة من أرفع ذراه.

ولعل أول ما يروعنا تلك المقدرة النقدية الهائلة التي أتيحت لسنت بيف فمكنته من إنتاج هذا العدد الكبير من المجلدات الخمسين أو الستين الجامعة لمقالاته النقدية. وهذه الكمية الضخمة هي أكبر مقدار أتيح لناقد إنتاجه، وسنعرف سر هذا الإنتاج الغزير.

وسندرس هذه المجلدات بترتيبها التاريخي:

فنبدأ بالمقالات الأولى والأعمال النقدية المبكرة التي قام بها سنت بيف والتي تستمر حتى سنة ١٨٢٧.

ثم نثني بمؤلفه في سنتي ١٨٢٨، ١٨٢٩ (لوحة تصويرية للقرن السادس عشر: Tableau du Seizieme Siacie)

ثم تأتي الكتب الآتية:

- (صور أدبية Portraits Litteraires)
- (صور نسائية Portraits de Femmes)

- (صور معاصرة Portraits Contenporalus)
- ثم كتابه (بور روايال Port-Royal)
- ثم كتابه الرائع (شاتو بريان وجماعته الأدبية Chateaubriand et son groupe litteraire)
- وأخيرًا تأتي مجلداته الضخمة (حديث الاثنين Causeries du Lundi)
- ثم نختتم أعماله بكتاب (حديث الاثنين الجديد Nouveaux Lundis)

وبذلك نكون قد استعرضنا كل أعماله النقدية الهامة تقريبًا.

فأما مقالاته الأولى المبكرة فإن سنت بيف نفسه كان يذكرها باحتقار قائلًا: إنها لم تكن سوى موضوعات لا أهمية لها، وهذه المقالات تستأهل هذا الحكم الذي أصدره عليها صاحبها من وجهة نظره القاسية، فإنها حقًّا ليس لها من أهمية في ذاتها، فلقد كان سنت بيف صغيرًا (في العشرين تقريبًا)، حين بدأ يكتبها ومن المستحيل على ناقد صغير السن جدًّا أن يكون ناقدًا عظيمًا جدًّا. وإن لم يكن مستحيلًا أن يكون الناقد الكبير السن ناقدًا رديئًا، فنحن نجد أن بعض هذه المقالات قصير إلى حد لا يسمح بظهور موهبة شخصية لكاتبها، وهي أيضًا تتناول أشياء تافهة قد رحلت الآن إلى عالم والفناء، ويتناولها بطريقة صحفية لا أكثر، كما أنها يفسدها أحيانًا الحزازات والفكرة السابقة، ويستطيع القارئ لها أن يقول بجرأة إنها كثيرًا ما تتسم بالبلادة وقصر التفكير إذا قورنت بأحاديث الاثنين في الفترة التي بلغت فيها أوج ازدهارها.

كل هذا صحيح، ولكن الدارس الخبير سيلمح فيها صفة حقة تميزها، فإن فيها تلك الرغبة الظامئة إلى التقدير والفهم، تلك الرغبة التي كانت نادرة الوجود لدى النقاد السابقين، ولا تكاد تخلو مقالة منها من حكم صحيح ومهارة دقيقة، وفوق كل هذا فيها أمارات ودلائل على ما تهيأ لكاتبها من سعة الاطلاع وغزارة في القراءة في الآداب الكلاسيكية والحديثة والأجنبية إلى حد يستدعي الدهشة والعجب من مثل هذا الشاب الصغير وفي مثل ذلك الزمن، ولا يخالطه الادعاء وزيف التصنع.

وأما مؤلفه (لوحة تصويرية للقرن السادس عشر Tableau de Seizieme Siecle). فهو بداية عصر جديد في تاريخ الأدب الفرنسي، فقد بذل وجهة النظر إلى أدب القرن السادس عشر، وحاز الإعجاب والشغف الكبير من شباب تلك الأيام، وشجع الحركات النثرية الجديدة، وعمل كثيرًا غير هذا، ولكن قوة مؤلفها لا تزال فجة لم تنضج، وليس من أهمية نقدية كبرى في أحكامه وآرائه الخاصة. ولعل أجدر تلك الآراء

بالملاحظة هذه الجملة: إن الفن يقدس ويطهر كل ما يمسه، جملة كان مستحيلًا أن يفهمها حق الفهم أي ناقد أو شاعر في تلك الأيام، وإن فهمها كثيرون ممن جاء بعدهم.

ثم تأتي المجلدات الأربعة المحتوية على (صور أدبية Portrratis Litteraires) و (صور نسائية Portraits de Eemmes). وهي تحتوي على طائفة من أحسن أعمال سنت بيف النقدية، وتوافق ذوق القارئ كل الموافقة، وتستثير شغفه الشديد، ولكن إنما كان ذلك كذلك لأن القارئ العادي لا يريد نقدًا. وهكذا تقرأ الصور فلا تكاد تعثر فيها على نقد، بل معظمها قصص وروايات وتاريخ، هذا يكسبها تشويقًا كبيرًا ولذة وافرة، ولكنه يحرمها من النقد الحق.

في هذه الصور يعني سنت بيف في المحل الأول بالدراسة الشخصية للشاعر أو الأديب، فيدرس حياته ويستقصي أحداث عيشته في أسلوب قصصي جميل شائق، ولكنه لا يعنى كثيرًا بإنتاجه الأدبي، فسنت بيف في هذه الصور كان كما يقول هو فيلسوفًا أكثر منه رجل أدب. قد تجد فلتات تطل فيها عظمته النقدية التي سيبرزها المستقبل، ولكن حتى في هذه الاستثناءات يشعر الإنسان أن الناقد ليس مستعدًّا تمام الاستعداد، وأن الساعة لم تحن بعد.

وأنا أشعر بالخجل حين أتكلم عن هذا الكتاب بهذه اللهجة التي تبدو مشوبة بالازدراء والانتقاص، فإنه إذا قورن بأي مؤلف آخر سوى مؤلفات صاحبه المستقبلة كان كتابًا عظيمًا جدًّا، ولكن الذي يصغر من شأنه مقارنته بإخوته التي سينتجها مؤلفه العظيم.

أما مؤلفه (صور معاصرة Portraits Contemporains) فإن مجرد قراءة عنوان الكتاب تشعر بأنه محاولة فاشلة، والانتهاء من قراءته يؤكد هذا الشعور فإنه عبث أن يحاول ناقد أن ينقد معاصريه الذين يراهم ويلقاهم ويعيش معهم ويظن أنه سيكون محاولًا في نقده أن يعطي عنهم الصورة الصادقة الحقة، بل لا بد أن تؤثر فيه هذه العوامل النفسية التي تهوى بالنقد إلى الحضيض إما من تحزب للمنقود أو من تحزب عليه، فلن يستطيع ناقد كائنًا من كان أن يخلي نفسه من هذه التأثيرات التي تبعثها الصداقات والعداوات والزمالات والخصومات تجاه معاصريه، وهكذا نجد الصور المعاصرة لسنت بيف، قد امتلأت بآلاف الأمثلة لهذه الحزازات أو لتلك العصبيات، وكل هذا يهوي بالأحكام النقدية إلى درك الخطأ والفساد والمبالغة والظلم.

وهكذا نجد الصور التي كتبها سنت بيف عن هوجو وفيني Vinyy ولامارتين وموسيه Musset وبلزاك صورًا ظالمة قاسية، ونجد من ناحية أخرى صورًا خدمها

المؤلف بأكثر مما تستحق من التقريظ والتقدير، ولكننا نكرر ما قلناه من أنه لا ينتقص من الكتاب إلا مقارنته بهذه الأعمال الخالدة التي سينتجها سنت بيف في المستقبل، كما أنه يجدر بنا أن نلاحظ أن سنت بيف لما يزل هلالًا لم يتكامل بعد فيصير بدرًا، ولنلاحظ أخيرًا أن الكتاب لا يخلو من صور وافية جيدة أتقن سنت بيف رسمها وتصويرها.

في هذه الأثناء كان سنت بيف قد أخذت قواه تتكامل ومواهبه تنضج وعبقريته تتم، فبدأ ينتج هذا النوع الرائع الذي تبدو فيه عظمته النقدية في أسطع آياتها. وهو نوع الأحاديث Causeries ذلك المزيج من الدراسة الشخصية للسيرة ومن النقد وما يدور حول هذا. لم يبتكر سنت بيف هذا الفن ابتكارًا، فلقد كان درايدن أول من حام حوله، وكان جونسون قد بعث فيه قوة وإن كان قد بعث فيه أيضًا جمودًا، ثم إن سنت بيف انتفع بمحاولات الكثيرين من النقاد الفرنسيين في القرن الثامن عشر، وأضاف إلى ذلك معرفته بالتأريخ الأدبي وبنظرية البيئة والزمن التي اكتسبها من الألمان، ثم إلى جانب هذا كله موهبته الخاصة وقوته الفطرية التي هي سر من أسرار العبقرية. بكل هذه العناصر استطاع سنت بيف أن يمزجها في أحلى مزاج وأنضجه وأكمله، وكانت مقدرته على هذا المزج قد تم نموها الآن، فبدأ يكتب أحاديثه في هذا النوع الجديد الذي بلغ به حد الكمال والذي وضع له هذا الاسم الجديد: Causerie.

ولكن لننظر أولًا في مؤلفه بور رويال Port-Royal. وهو أكثر كتبه استحقاقًا لكلمة (كتاب)، وفيه يتجلى لنا جهوده في إنضاج هذا النوع الأدبي المكون من خليط من الدراسة الأدبية والتاريخية والاجتماعية، وفي إقامته فنًّا أدبيًّا ذا كيان قائم بذاته.

ثم تأتي إلى هذا المؤلف الذي عنوانه: (شانوبريان وجماعته الأدبية Chateaubriand et son Groupe litterire). وهو مجموعة المحاضرات التي كان يلقيها سنت بيف في لييج حين هاجر من فرنسا، وهي من أجود مؤلفات هذا الناقد العظيم، ويجب أن نلحظ أنه قد مارس النقد عشرين عامًا نضجت فيها مقدرته النقدية واكتملت إذ ازدادت معارفه واطلاعه وقويت مهارته النقدية من معظم وجوهها، ولكن هذا لا يكفي لأن نتصور مبلغ هذا المؤلف من الإتقان والجودة، وببدئه بدأت مرحلة جديدة في إنتاج سنت بيف النقدي فصار أجود وأعمق وأوضح.

ولكن هذا الكتاب لا يخلو — وأي كتاب يخلو — من مواضع للمؤاخذة والانتقاد، حقًّا إن ما يُتّهم به سنت بيف من الحقد والحسد والضغن على العظماء تُهمٌ مبالغ

فيها، ولكن الحق أن سنت بيف في هذا الكتاب تنازعته شتى العواطف الشخصية من خصومات وصداقات، ويندر أن يظهر رجل كسنت بيف يمارس خلال سنوات طويلة نقد معاصريه دون أن ينتقص من صدقه مثل تلك العوامل النفسية. فإذا أضفنا إلى ذلك هذا النوع الفذ الغريب من النقد الذي عالجه سنت بيف ازداد هذا الخطر عمقًا. فإن سنت بيف كان مغرمًا أشد الغرام بأن يذهب ليتقصى أخبار معاصريه، ليس فقط في حياتهم الأدبية، بل في حياتهم الخاصة وفي شئونهم الدخيلة. فكان دائمًا يتجسس عليهم، ويتلقط الأخبار عن أحداث عيشتهم وخفايا أمورهم ومكنونات أسرارهم مما يفيض كثيرًا بالفضائح والعيوب، وكان سنت بيف مليئًا برغبة جامحة تدفعه دائمًا إلى تعرف المعلومات الثانوية عمن ينقده، مدعيًا أن ذلك كله فيه ما يلقي الأضواء على حقيقته الشخصية المنقودة.

كل هذا حق، ولكن المزايا النقدية لهذا الكتاب مزايا ممتازة فوق العادية، فإن لم يكن سنت بيف لا يقدر شاتو بريان الرجل أو شاتو بريان السياسي، فهو لم يظلم شاتو بريان الكاتب ولم ينتقص مما يستحق من تقدير فقد بين قواه ومواهبه أحسن بيان، وبين أثره وفضله على معاصريه، ولاحظ بحق أن بيرون ليس إلا شاتو بريال في الإنجليزية وفي الشعر مع اختلافات قليلة.

ثم هذه التفصيلات والمعلومات الموفاة قد بلغت أقصى مقدار من الجودة والتشويق بحيث تستدعي من القارئ الإعجاب تلو الإعجاب.

ثم نجد في هذا الكتاب لمحات نقدية في منتهى الروعة والعبقرية، لفئات لن تجد لها نظيرًا في أي ناقد آخر حتى في كولردج، فاقرأ مثلا قوله: أن تعرف كيف تقرأ كتابًا قراءة جيدة دون أن تتوقف عن مواصلة تذوقه، ذلك هو كل فن النقد تقريبًا ... وهذا الفن يقوم أيضًا على المقارنة، فافعل ذلك تكن قد فعلت كل شيء.

وأستطيع أن أمضي في صب عبارات الثناء والإعجاب على هذا الكتاب، ولكن يكفيني أن أقول إنه لو كان هو المؤلف الوحيد الذي كتبه سنت بيف لكان كافيًا لأن يضعه في المرتبة الأولى بين عظماء النقد في العالم.

وأخيرًا نأتي إلى مجلداته الضخمة العظيمة: (حديث الإثنين Causeries Lundis)، ثم حديث الاثنين الجديد (Nouveaux Lundis).

ولعل أول ما يروعنا فيها غزاوتها الفائقة ووفرة مادتها إلى حد عجيب، وإذا حاولنا أن نعلل ذلك فلا ننسى عاملًا هامًّا عاون سنت بيف على إنتاج كل هذه الكمية،

وهو حسن الحظ، فلقد كان سنت بيف في ما بقي من حياته موفقًا إلى أعظم حد يكون عليه التوفيق وقد أدرت عليه كتاباته مالًا وخيرًا مكّناه من الانصراف بكليته إلى ما هو فيه من النقد، فانكب عليه انكبابًا أتاح لنا هذه المجلدات الثمانية والعشرين فترك في الأدب الفرنسي بذلك ثروة في النقد لا أدرى أين نجد نظيرًا لها في لغة أخرى. ولكن من المؤكد أننا مهما نلتمس فلن نجد لها نظيرًا لا في كمها ولا في كيفها معًا؛ ثم لنضف إلى هذا الحظ الموفق والجد السعيد ما كان عليه الرجل نفسه من استعداد تام وموهبة كاملة للقيام بهذا العمل العظيم.

وكل حديث من هذه الأحاديث يشمل عشرين صفحة، وقل أن يزيد عليها أو أن ينقص، فإن زاد أو نقص كان ذلك بمقدار قليل، ولست أدري هل هذا الحجم كان الدافع إليه والمحدد له مجرد ملاءمته للجريدة التي كان ينشر فيها، أو أن سنت بيف قد قصد هذا الحجم قصدًا، وعلى كل حال فهو حجم لائق مناسب للموضوعات التي يقول فيها سنت بيف. ويتكون كل حديث من ٣٥٠٠ كلمة تقريبًا، وقد لاحظ من جاء بعد سنت بيف أن مجموع هذه الأحاديث، وهو على وجه التقريب، من ستة آلاف إلى ثمانية آلاف كلمة ملائم لمعالجة موضوع متوسط في أوسع فرع من فروع الأدب.

وكان سنت بيف كثيرًا ما يزاوج الأحاديث أو يثلثها حين يقتضي الموضوع ذلك، ولكنه قلما كان يفعل ذلك في البدء، كما أنه لم يتخذها عادة دائمة متبعة قط. وفي اختيار موضوعاته كان بالطبع يفضل كتابًا جديدًا إن أمكن أن يحصل عليه، ولكنه كان أحيانًا يهمل نقد كتب كانت جديرة بأن ينقدها، كتركه كتاب تاريخ النقد اليوناني لإجر Egger، مع أنه وعده بنقده، وكان أحيانًا ينقد ما سبق له الكتابة في نقده، وكان في قليل من الأحيان يعيد نشر أجزاء من أعماله القديمة.

أما معالجته للموضوع الذي يختاره فقد قلنا عنها شيئًا فيما مضى، وسنقول عنها أكثر، فهو يعالج الموضوع بطريقة فذة لا نظير لها فيما سبق، وقد ظلت حتى اليوم لا تفوقها طريقة، فإذا كان الموضوع موضوعًا عامًّا كان معرضًا لملاحظات قليلة عامة عن النقد المجرد، وإن كان أحيانًا يتطرق إلى الاستطرادات القيمة، فإن كان سيرة قص هذه السيرة موجهًا اهتمامًا خاصًّا إلى تعرف المؤثرات الأدبية، ثم ملحوظات عن الكتب والقطع، وأحيانًا يعرض لبيان مكانة المنقود الأدبية، ولكن ليس عرضًا صريحًا قاطعًا، بل أميل إلى أن يكون ملاحظة وإشارة، ولكنه في خلال نقده يكون قد بين بمهارة ولباقة منزلة هذا المنقود. وطريقته في النقد لا تتبع قالبًا واحدًا متكررًا يكون رتيبًا مملًّا، وإنما تتطرق إليها تغايرات تلائم ماهية الموضوع كل الملاءمة.

وقد استمر سنت بيف سنوات خمسًا يكتب كل أسبوع منها حديثًا بدون انقطاع، ثم أخذ بعد ذلك ينقطع عن هذه المواظبة، ثم انقطع كلية بضع سنوات حين أصبح محاضرًا في مدرسة النورمال Ecole Normale بين سنتي ١٨٥٧، ١٨٦١.

ثم استأنف سنة ١٨٦١ مشروعه النقدي، فبدأ ينشر أحاديث الاثنين الجديدة Nouveaux Lundis، منذرًا بأنه سيكون في نقده أصدق وأصرح وأقل رعاية للمعارضة من معاصريه.

نستطيع بعد كل ما عرفنا أن نتبين منزلة سنت بيف في عالم النقد: يمتاز نقد سنت بيف بميزة التشويق والاجتذاب، فهو يستثير من القارئ أكبر الغرام به والشغف الظامئ إلى قراءته، فهو كالنقد الفرنسي عمومًا مليء بالمغريات التي تحببه إلى النفوس وتستهوي إليه الأفئدة، ولكنه من ناحية أخرى ينقصه ما ينقص النقد الفرنسي من ميزات يضعف فقدانها من قيمة هذا النقد، ثم هذا التنويع العظيم الذي نجده في موضوعات سنت بيف النقدية يعمل هو أيضًا على زيادة تشويقه وجاذبيته إلى كل من امتلك نصيبًا من الذوق الأدبي أو التاريخي أو الفكري، ويمنع الملل والسآمة والاكتفاء من أن نتطرق إلى القارئ.

وأسلوب سنت بيف وإن لم يكن متألقًا لامعًا ولا حلوًا معسولًا ولا بيانيًّا رمزيًّا هو حين يكون كاملًا وخالصًا من بعض عيوبه الأولى النموذج للأسلوب الأنسب في النقد؛ إذ يلائم الموضوع وطريقة الكاتب في معالجته، فيمكن الكاتب أن يعبر به عن أي شيء يريد أن يعبر عنه، ولا يحاول أن يعبر به عما لا يستطيع التعبير عنه.

ولا أستطيع أن أجد في نقد سنت بيف أكثر من هذين العيبين: أما أولهما فهو ما سبق أن ذكرناه من أنه يجب ألا يؤتمن حين ينقد عظيمًا أو مشهورًا، فإن الخصومات والصداقات تفقد نقده الصدق والنزاهة، وأما العيب الثاني فهو ما قد يعده البعض عيبًا ويعده الآخرون ميزة حسنة، وهو أنه لا ينتهي في نقده للشخص إلى حكم نهائي عنه وعن قيمته الأدبية، وعن منزلته بالمقارنة إلى غيره. والحق أن هذا الإعراض من سنت بيف عن التصريح برأيه القاطع هو في حد ذاته حسن وخير، فقد شبع النقد من هذه الأحكام الجازمة والتحديدات التي ملأه بها عصر الكلاسيكية الحديثة، إلا أن القارئ كثيرًا ما يحس أن سنت بيف قد تركه مترددًا مضطربًا غير مستقر على رأى معين في مكانة هذا المنقود، وإذا أنت أردت من مصور أن يرسم لك صورة للوجه فأنت لا تطلب منه أن يتقن رسم كل من العين والأنف والفم والخد على انفراد إتقانًا

مفصلًا وافيًا، ولكنك تريد منه شيئًا فوق هذا، تريد منه المجموعة المنسجمة من كل هذه الجزئيات، تريد منه الفكرة العامة والوحدة الرابطة لماهية الوجه.

أما الميزة الكبرى التي يمتاز بها سنت بيف، فقد ذكرها هو نفسه أكثر من مرة شارحًا موضحًا، وهي أن المهمة الأولى والأخيرة للناقد هي أن يقرأ، فيفهم، فيحب ويقدر، ثم يسهل للآخرين ما قرأه وما فهمه وما أحبه، وقل أن تجد ناقدًا اتبع هذه القواعد كما اتبعها سنت بيف، قد يغالي أحيانًا في التسهيل، فنحن لا نتطلب دائمًا كل هذه التفصيلات المسهبة التي يعطيها عن السيرة والتاريخ والقصص، ولكن هذه التفصيلات شائقة في حد ذاتها، وهي أحيانًا لا تخلو من الفائدة، ثم إن المادة النقدية وفيرة كافية.

ثم لنلاحظ هذه الميزة التي لا يدركها حق الإدراك إلا الخبير المتخصص، ولكن يجب ألا يغفل عنها القارئ العادي: وهي سعة دائرة اطلاعه ووفرة قراءته ومعارفه إلى حد عظيم، وتلك هي الميزة التي لا يقوم النقد بدونها.

ثم لنلاحظ أخيرًا ما يميز سنت بيف عن جميع النقاد الآخرين تقريبًا، من صحة العقل وسلامته، ومن الصبر والإتقان، ومن عدم التأثر بالآراء الوهمية والتقريرات التي لا تقوم على أساس من البرهان والواقع.

كان سنت بيف كما قلنا سعيدًا موفقًا كل التوفيق، فقل أن يوهب غيره مثل ما اجتمع له من المواهب، وقل أن يتاح لغيره الفرص التي أتيحت له لاستغلال هذه المواهب، ولكن هذه الفرص إنما صادفت رجلًا مستعدًّا كل الاستعداد لالتقاطها واستغلالها.

عاصر سنت بيف نقاد كثيرون، منهم فكتور هوجو، ثم خمسة يمثلون النواحي والنزعات النقدية المختلفة.

فجوتيه Gautier يمثل الرومانتيكية في أبعد ما وصلت إليه ويمثل دعاة مذهب الفن للفن.

ونيزار Nisard يمثل رد الفعل الكلاسيكي.

و سانت مارك جيراردان Saint-Marc Girardinيمثل النقد الأكاديمي الذي كان دائمًا مهمًّا جدًّا في فرنسا.

وبلانش Planche كان أكبر من يستحق الملاحظة من مدرسة النقاد الذين هم الرجال الأفذاذ للأدب الخالص والصحافة.

وماجنان Magnin للعلماء الأفذاذ.

ثم ميريميه Mirmie.

فكتور هوجو Victor Hugo

كان طبع فكتور هوجو أبعد ما كان وما يمكن أن يكون عليه طبع من البعد عن الروح النقدية، ولكن عبقريته كانت عظيمة قوية غلابة: فكان طبعه في تعارك مع عبقريته، فحيث تغلبت عبقريته وجدنا منه النقد الجميل القوي الحق، وذلك في المرحلة الأولى من حياته، وهذا النقد الجيد ممثل في مقدمته لكتاب Cromwell وفي مقدمته لكتاب (الشرقيات Orientales). وفي كتابLitterature et Philosophic Melees

أما إذا تغلب طبعه وهزمت عبقريته في المعركة فإننا نجد منه النقد الفاسد الذي لا يزيد عن كونه شذوذًا، وهذا في المرحلة الأخيرة من حياته، ومن أمثلته كتاب «وليم شكسبير» William Shakespeare.

ولنبدأ بنقده الرديء، ولننظر إذن في كتابه وليم شكسبير. حقًّا إن هذا الكتاب يحتوي على أشياء طريفة، وحقًّا إنه لا يخلو من روح رومانتيكية تنفخ فيه بعض الجمال، ولكنه ليس فيه شيء من النقد الحق، بل تقاريظ خطابية لمختلف الأشياء، ثم إنه قد أفسده ما كان يحمله هو من البغض لإنجلترا والكره لها — إنجلترا التي أظلت فكتور هوجو فلم يرع لها هذه اليد — وقد أخذ هذا الحقد عليه كل مشاعره، فاندفع في وصف خيالي لا أساس له من الحقيقة، وفي فورات عصبية مليئة بالسخف أقرب إلى الحمى.

إلا أن هذا لا ينطبق على أعماله النقدية الأخرى، فمقدماته للكتب من أجود النقد وهي خليقة بالدراسة والقراءة وكذلك كتابه Litterature Philosophie Melees يجب أن يقرأه كله الطالب الذي يريد أن يتعلم، وهذا الكتاب هو مجموعة أعمال الشاعر النقدية وغير النقدية من سن السابعة عشرة إلى سن الثانية والثلاثين وسن السابعة عشرة لا يمكن أن يكون فيه أحد ناقدًا جيدًا، ولكن هوجو كان فيه كاتبًا لا بأس به، فإذا ما تقدمت به السن وجدنا منه في مقالاته عن سكوت وفولتير، وعن Lamernais وبيرون، وعن ميرابو و Dovalle، قدرًا كبيرًا من النقد الجيد.

ولو كان هوجو لم يكتب إلا كتابه «وليم شكسبير» لما عددناه ناقدًا ولما حفلنا به في كتابنا هذا عن تاريخ النقد إلا في بضعة سطور في الهامش، ولكن مقدماته للكتب فيها من النقد الحق ما يستحق به أن يعد ناقدًا وأن يشغل بضع صفحات من هذا الكتاب، ونختار من هذه المقدمات اثنتين: مقدمة لكتاب (كروموبل Cromwell) ومقدمته لكتاب Orientales.

أما المقدمة الأولى فهي أطولهما وأوفاهما وأشهرهما، ولكني لا أظنها في أهمية مقدمته للكتاب الآخر. في هذه المقدمة لكروموبل، برغم أن هوجو متظاهر بأنه لا يدافع عن نفسه، ويدعي أن الصراع بين الكلاسيكية والرومانتيكية قد انتهى، إلا أنه في الحقيقة يجدد هذا الصراع مرة أخرى وكلمة (فن) هي تقريبًا موضوع هذا الصراع، وإن لم تكن كذلك تمامًا، وفي هذه المقدمة يبسط هوجو نظريته في الشعر، ويكرر التنبيه إليها بضع مرات، وهي أن الشعر والإنسان كانا يمشيان في العصور الأولى البدائية جنبًا لجنب، وأن الإنسان حين يغني يقترب من الله؛ وما إلى هذا من الأقوال التي لا جديد فيها والتي كانت تردد في القرنين السابع عشر والثامن عشر والتي لا تخرج عن دائرة الكلاسيكية في حقيقتها، وإن قالها هوجو بلهجته الشخصية الخاصة به، وينتهي هوجو إلى أن الشعر القصصي زائدًا الشعر الغنائي يساوي الدراما (الشعر التمثيلي). ويتكلم قدرًا كبيرًا عن شكسبير، ويتكلم عن وحدة الزمن ووحدة المكان ويوضح سخافتهما، مع أن سخافتهما أوضح من أن توضح، وأجود هذه المقدمة قطعة عن القواعد والنماذج والتقليدات، وملاحظات جيدة عن الذوق الخاطئ قديمًا وحديثًا، ومعارضة على أساس من الصحة للنقد القائم على القاعدة والنوع وعلى الأخطاء والمحاسن.

هذه المقدمة كانت ولا تزال على قدر كبير من الأهمية، ويمكننا أن نتصور ما كان لها من تأثير عظيم كخطاب موجه إلى الجمهور والشعب، ولكنها يعيبها طولها، وحاجتها إلى المنهج الصحيح، ويعيبها أيضًا ما ذكرنا من ادعاء هوجو أنه لا يدافع عن نفسه وأنه لا يدافع عن الرومانتيكية، فإن دفاع الإنسان عن نفسه طبيعي ومرغوب فيه ومستحب، فلم يتصنع موقف عدم المبالاة؟ وأيضًا الدفاع عن الرومانتيكية طبيعي ومرغوب فيه ومستحب، ولكن لم هذا التظاهر بأنه لا يحاول شيئًا من هذا وأن معركة الكلاسيكية والرومانتيكية قد انتهت؟

أما مقدمته للـ orientales فهي تخلو من هذه العيوب، وهي حقًّا على قصرها أجود عمل نقدي تركه هوجو، بينما هي أيضًا أجرأ نقدياته وأوضحها وأقلها تحايلًا وتظاهرًا وأكثرها جدًّا وبالاختصار أعظمها. وفيما يقصد هوجو إلى هدفه توًّا بلا لف أو دوران، فهو يتساءل عن حق الناقد في أن يسأل الشاعر عن اختياره للموضوع الذي اختاره، أو عن علاجه لهذا الموضوع بالكيفية التي ارتضاها وينكر هذا الحق إنكارًا باتًّا قاطعًا.

ويقول جملته المشهورة: هل العمل جيد أو رديء، هذا هو المهمة الوحيدة للنقد.
L’ouvrage est-il bon ou est-il mauvais: volla tout le domaine de la critique

وهذه الجملة هي من تلك الجمل التي تفتح كل منها عصرًا جديدًا، وهي واحدة من أخطر اللمحات النقدية في تاريخ النقد، لم يجرؤ قديم على أن يقولها قط، قالها Patrizzi ولكن دون أن يعي ما يقول. حام حولها الرومانتيكيون من الألمان والإنجليز، وحققوها في أنفسهم، ولكنهم لم يجهروا بها قط بهذه اللهجة القاطعة المباغتة التي نادى بها هوجو، وهوجو لا يقولها مرة واحدة ثم يتركها كأنه خائف منها أو نصف واع لما تعنيه؛ بل هو يكررها ويكررها، حتى يوجه في كل مرة قنبلة نحو الكلاسيكية، لا تهتم قط بالمنهج الذي استخدم، بل اسأل فقط كيف استخدم هذا المنهج، ليس هنالك من موضوعات جيدة، وموضوعات رديئة في الشعر؛ بل هناك شاعر جيد وشاعر رديء، كل شيء يصلح أن يكون موضوعًا. افحص (كيف) عمل الفنان، لا (لماذا) عمل، الفن لا يعترف بالقيود والأغلال وسدادات الفم والعلامات المرشدة إلى الطريق، بل أن يذهب كما يحب، وأن يعتقد كما يحب، وأن يفعل كما يحب، والنوع، والقصة، والزمن، والمنهج، كلها حسب ما يختاره هو.

ثم يعطي هوجو قطعة من أروع نثره وأكبره تفردًا بميزته الأسلوبية الخاصة، معبرًا عن رغبته في أن يكون شعره كالمدينة الإسبانية نصفها شرقي ونصفها من القرون الوسطى، ثم يختتم المقدمة اختتامًا سريعًا بكلمات عن الكتاب نفسه.

ذلك هو المفتاح للنقد الذي كتبه هوجو، بل للنقد الرومانتيكي أجمعه، فإن ما عارض به النقد الحديث النقد القديم، أو النقد الرومانتيكي النقد الكلاسيكي هو نداؤه: لا تهتم مطلقًا بالموضوع، أو النوع أو أي شيء من هذا القبيل، بل اهتم فقط بهذه المسألة: هل أجاد الفنان علاج الموضوع؟

هذا المبدأ من غير شك ليس صحيحًا على إطلاقه، فهو لا يخلو من غلو وخطأ، فشأنه في ذلك شأن كل المبادئ العامة التي تطلق إطلاقًا دون تحوط أو استثناء، فإنه إذا كان يعني أن كل الموضوعات جميعًا متساوية في الجودة والصلاحية فهو يقود بلا شك إلى الخطأ، وإن كان يعني أن هذه السنين الألفين والخمس مئة التي مرت على الأدب لم تُظهر أن بعض الموضوعات يبلغ من الصعوبة وعدم الملاءمة حدًّا يكون فيه مستحيلًا فإنه يكون مبدأ يجر الشاعر إلى تجارب فاشلة وضارة، ولكن العقلاء لا يفهمون من هذا المبدأ هذه المعاني المتطرفة الخاطئة، والحق أن هذا المبدأ دفاعي أكثر منه هجوميًّا، فهو صد لما كانت الكلاسيكية تقوم به من تحديد وما كانت تعتقده من نظرية الأنواع وما كانت تفعله من قصر الاهتمام على تعرف النوع وعدم العناية بتعرف العمل الأدبي ذاته وحظه من الجودة والحسن.

درسنا فكتور هوجو، فلندرس أكبر خصم له، وهو زعيم الرجعية الكلاسيكية نيزار.

نيزار Nisard

لعل أهم ظاهرة في نيزار تحوله من الرومانتيكية إلى الكلاسيكية فلقد بدأ رومانتيكيًّا يدافع عن المذهب الجديد المنتصر، ثم انقلب إلى الجانب الآخر فكان أكبر دعاة الردة الكلاسيكية في ذلك العصر، وكان هذا الانقلاب منه في سنة ١٨٣٨، ولذلك وصف نيزار بأنه قد أحرق ما كان يعبده، وقد جاهد نيزار لأن يزيل عن نفسه هذه التهمة، ولكننا لا نظنه مظلومًا حين يوصف بأنه قد أحرق ما كان يعبده.

وهكذا نجد كتابه (مقالات من الرومانتزم Essais sur le Romantism) قسمين، أما القسم الأول منه فرومانتيكي، وهو يجمع المقالات التي كتبها نيزار من سنة ١٨٢٩ إلى سنة ١٨٣١، وهي مقالات عن هوجو، وفيجني، وسنت بيف، ولامرتين، وموسيه، وهو يتخذ صف هؤلاء المجددين ويدافع عنهم.

أما في مقدمته للقسم الثاني المكتوبة في سنة ١٨٣٨ فهو يعلن ارتداده في عبارات لا تسمح بالمناقشة، فيتكلم عن عودته إلى العقائد الكلاسيكية retour aux doctrines classiques ويقول إنه يرجع ثانية في خطوة ثقيلة مترددة عن الطريق الذي اندفع فيه وهو ثمل سكران.

ومهاجمته للأدب الخفيف مهاجمة حقة، وكثير من مقالاته على أساس من الصدق، ولكن مقالاته عن هوجو لا نجد فيها نيزار الذي كنا نعرفه، نيزار المخلص الشديد الإخلاص للعدل والصدق والحق وللجد وحسن الذوق، العظيم التمسك بهذه الأمور إلى حد التزمت والتعصب، بل نجد نيزارًا آخر قد أفسد عليه أحكامه الحزازاتُ والبغض والخصومة، فراح يطعن في هوجو وينتقص من شعره ويحقر من مقدرته النظمية، ويقول إن نثره ربما كان أكثر من شعره نجاحًا، ويتنبأ بقرب موته أدبيًّا.

حقًّا إن نيزار كان يحرق ما كان يعبده، ولكن الحق أنه يعبد الآن ما لم يحرق قط: وأشهر كتبه وهو كتاب تاريخ الأدب الفرنسي Histoire de la Litterature Francaise مكتوب بحيث يؤيد صف الكلاسيكية، فدراساته للشعراء الرومان وللأدب الكلاسيكي هي ما يقوله رجل قد جذب نفسه حتى صعد إلى سطح هوة كان قد هوى إليها، وصمم على أن يواصل في طول حياته الباقية المسير في الناحية الأخرى. وليس من

مقالات سنت بيف ما هو أقرب إلى الصدق والدقة في الحكم من تلك المقالة التي كتبها سنت بيف عن هذا الكتاب الذي ألفه نيزار، وبين فيها كيف كوّن نيزار لنفسه فكرة العبقرية الفرنسية الأدبية، فتكلم عن الكتّاب الذين يصورون هذه الفكرة ومدحهم وقرظهم، وأهمل الآخرين الذين يعارضونها أو أخمل من شأنهم. وهذه الفكرة هي التحزب للكلاسيسزم، ويخبرنا نيزار أن ارتداده إلى الكلاسيكية قد سببه زيارة له لإنجلترا، وتحت تأثير هومير ولافونتين. وما أحدثت إنجلترا في زائر لها قط مثل هذا التأثير البالغ الذي أحدثته في نيزار فقلبت موقفه الأدبي رأسًا على عقب.

ومهما يكن السبب فقد أصبح نيزار عدوًّا للرومانتيكية، وظل على هذا العداء حتى النهاية، وهو من أحسن أنصار الكلاسيكية: متعلم مثقف، شجاع جريء في أدب وذوق، ككل ناقد يرغب في أن يعد ناقدًا جليلًا، ولكنه في إخلاصه للكلاسيكية كان لا يتناول العمل الأدبي كما يقدم هذا العمل الأدبي نفسه ثم يحكم أهو حسن أم رديء، فكانت النتيجة لا مفر منها.

والخلاصة التي ذيل بها الطبعة التالية من كتابه «مقالات عن الروماتسزم» توضح نقطة الضعف في نزار الناقد. وهو ضعف من يتبع طريقة الأخطاء والمحاسن، مضافًا إليها الثرثرة الأخلاقية. يقول نيزار: إن فكتور هوجو كان رجلًا ذا عيوب خلقية خطيرة، وقد كان هوجو كذلك حقًّا، وأعماله الأدبية مليئة بها وبعيوب أخرى لا تقل خطورة، هذا حق، ولكن نيزار قد نسي أنه كما أن عامل المنجم لا يهمه أخيرًا إلا كمية الذهب ونوعه الذي استخرجه من منجمه، فكذلك الناقد لا يهمه أخيرًا إلا كمية ونوع الذهب الشعري والأدبي الذي استخرجه من أعمال الشاعر والأديب. لا يهم مطلقًا كون هذا الذهب في تربة رديئة فاسدة وبائية، ولا كونه كان مختلطًا بالرغام وبأشياء أخرى أردأ وأقبح من الرغام.

والآن: كان في هوجو ذهب، لا بالدراهم، ولا بالأوقيات، ولا بالأرطال، بل بالأطنان.

وهذا هو الذي أخطأه نيزار، فليست مهمة الناقد إلا أن يعرف: أهنا ذهب أم ليس من ذهب؟ أذهب كثير أم قليل؟ ومهما يكن من الأمر فقد كان نيزار من أحسن النقاد في الصف.

جوتييه Gautier

نسيت فرنسا أديبها وناقدها وشاعرها تيوفيل جوتييه، بل أعلن البعض أنها على حق في نسيانه، ولكن الحق أن جوتييه لم يكن واحدًا من آحاد كتاب النقد الفرنسي وأقدرهم فحسب، بل هو واحد من أعاظم رجاله في الأدب سواء في الشعر أو في النثر، في القصة أو في أدب الرحلات، في الشذرات المتفرقة أو في النقد، لم يكن من أعاظم النقاد، ولكنه كان ناقدًا كبيرًا.

وجوتييه يتهم بأنه كان طيب القلب أكثر من الحد اللازم، وإنما يتهمه بذلك من لا يظنون وظيفة الناقد إلا كوظيفة ناظر المدرسة: مهمته ألا يقول شيئًا إلا: غبي! اجلس! تعال لي بعد الدرس! ولكن سوء الحظ الذي لازم جوتييه وأجبره دائمًا على أن يكتب ليأكل الخبز أبعده من جهة عن النقد الأدبي الخالص فانصرف إلى الموضوعات المسرحية والفنية، وجعله من جهة أخرى يكتب كتابة خفيفة ليسلّي ويمتِّع فقط، ولكن لم يكن ليجعله يسلي ويمتع على حساب الصداقة أو المبدأ قط.

وأكثر ما كتب جوتييه لم يعد طبعه، ولكن مجلدات ما طبع من أعماله مثل الــ Grotesques والــ Historie du romantism والــPortraits Contemporains مضافًا إليها بعض المقالات المقررة والمقدمات تعطينا مادة للكلام عنه.

ومؤرخو النقد غالبًا لا يولون جوتييه اهتمامًا كبيرًا ولكنهم يجب أن يعجبوا بثباته على فكرته، وبإخلاصه طول حياته لمبدئه الذي نادى به، وهو مبدأ الفن للفن، إخلاصًا ثابتًا قويًّا عتيدًا، ومبدؤه الفن للفن لا ينفصل عن نظريته في أن الفن الأدبي معظمه إن لم يكن كله يتمثل في الكلمة الجميلة، يُفيض عليها جمالها الضوء واللون، والجرس والموسيقى والقالب اللفظي، واستعمالها بمهارة ولباقة، ووضعها في موضعها اللائق بها، واختيارها وتصفيتها.

وفي كتابه Les Grotesques نجد خفة روحه وقوته في النكتة والدعابة، فلقد كان جوتيه من الأفراد القلائل الذين تستطيع أن تفخر بهم فرنسا في عالم الفكاهة، وحقًّا إن النقد في هذا الكتاب من النوع الخفيف الذي روعي فيه ألا يثقل على من ليسوا ذوي اهتمام جدي بالأدب، ولكنه قد روعي فيه أيضًا أن يمنع من هم ذوو اهتمام جدي بالأدب، وهو حقًّا يمتعهم.

وكتابًا Histoire du Romantisme و Portraits Contemporains يشتملان على مقالات تجمعها وحدة الفكر والموضوع أكثر مما تجمعها وحدة الزمن، وهي تمكننا من ملاحظة استواء روحه النقدية وتعادلها واستمرارها.

وفي كل هذه الكتب نجد ما ذكرناه سابقًا من نظريتي جوتييه نظرية الفن للفن، ونظرية الكلمة، وإن كان قادرًا على تنويع موضوعاته تنويعًا كبيرًا ونجد فيها مقدرة على التذوق والإعجاب، وعلمًا لا يبارى بالشعر والنثر الوصفي والإنشائي وتشويقًا ولذة لا تنضب، وفوق هذا كله نلمس روحًا رقيقة نبيلة حلوة قل أن نجدها في ناقد قدير، ويكفي لمن يريد أمثلة لهذا أن يقرأ مقالته عن الشعر الفرنسي في منتصف ذلك القرن، ومقالته عن بلزاك في سنة ١٨٥٨، ومقدمته لطبعة بودلير في ١٨٦٧.

ولست أعرف ناقدًا جمع بين الصدق والتشويق كما جمع بينهما جوتييه، فإن ما فيه من تشويق وطرافة وإمتاع لا تقوم على حساب الحق والعدل والصواب.

ميريميه Mérimée

كان طبع ميريميه ملائمًا كل الملائمة لروح النقد، بحيث يخالف في كل الوجوه طبع فكتور هوجو، وإلى جانب ذلك كان أسلوبه بارعًا فاخرًا، بل هو أفخر أسلوب في القرن التاسع عشر من بعض الوجوه، فكان بذلك صالحًا كل الصلاحية لأن يخلف لنا النقد الأدبي الجيد، ولكن ميريميه ككثير ممن درسنا لم يوجه اهتمامه الأكبر إلى الأدب الخالص، بل اهتم بالتاريخ ودراسة العادات والآثار، فهو كما قال عنه بعض النقاد محدث Causeur، علّامة، عالم بالآثار، سياسي، كل شيء إلا أن يكون أديبًا!

جوته ومعاصروه

الكلام على النقد الألماني في عصر جوته صعب عسير، ويرجع ذلك إلى كثرة المؤلفات النقدية كثرة فائقة لا نستطيع أن نحصيها كلها، هذا من جهة، ومن جهة ثانية كانت كل أعمال الأدباء تقريبًا نوعًا من النقد غير المباشر، من النقد التطبيقي، فقد شمل ألمانيا من ١٧٥٠ إلى ١٨٣٠ حركة ذهنية عظيمة بحيث استحالت إلى أكاديمية بالنشاط والغليان الفكريين، يقود هذه الحركة أناس على قدر كبير من العبقرية، إلا أن ما انتهى إليه الألمان نتيجة جدهم العظيم كان كثير منه معروفًا لدى الشعوب الأخرى ورثته من ماضيها الأدبي، ولكن الألمان قد استكشفوا إلى جانب ذلك ما لم تستكشفه الأمم الأخرى.

جوته Goethe

إن المجلدات الستة والثلاثين التي تجمع أعمال جوته يمكن أن يقال عنها: إنها معرض لنقده، فنقده يتغلغل فيها كلها ويتجلى في كل منها تقريبًا، ويكفينا هنا أن نخص بالذكر ما قاله عن شكسبير في الـ Wilheim Neister وفي Shakespeare und Keine Ende وأن ندرس الـ Sprüche in Prosa ومجموعة أقواله في الأدب الألماني والآداب الأخرى، ومخاطباته مع Eckermann.

نقد جوته لشكسبير: إن القارئ الفاحص لما كتبه جوته نقدًا لـهملت Humlet في الـ Meister لا بد أن سيلاحظ شيئًا غريبًا، هو أن هذا النقد جائز أن يكتبه رجل لم يقرأ إلا ترجمة نثرية للقصة في لغة غير لغتها الأصلية. وتفسير ذلك أن جوته وإن كان يعالج ببصيرة فائقة لا يتطرق إليها الخطأ الشخصيات والمواقف وسير القصة إلا أنه لا يزيد عن ذلك، فهو لا يقول شيئًا مطلقًا عن أسلوبها الشعري الرائع الفاخر الكامل، ولا عن تلك العبارات وتلك المقطوعات التي يكررها المرء مئات المرات خلال عشرات من السنين فلا يفقدها تكرار سحرها الأول بل يزيدها سحرًا وإعجازًا.

وكذلك الحال في Shakespeare und Reine Ende. فمنذ الملحوظات الأولى التي تتبعها جوته في سنة ١٧٧١ حين كان شابًّا إلى سنين سنة بعد ذلك لا يقول جوته شيئًا عن جمال أسلوب شكسبير. كأن كاتب قصصه لم يكن إلا كويتبًا صغيرًا لاحظ له من إبداع التعبير.

والقارئ للملحوظات المتفرقة العامة التي يحتويها كتاب Sprüche in Pross الذي يعبر عن آراء جوته الفكرية في كل مراحل حياته المختلفة لا بد أن يلحظ هذه النزعة العلمية والقلمية التي تسيطر على هذه الأفكار، حتى فيما يتعلق فيها بالأدب الخالص أشد التعلق، فكل الأفكار الهامة معممة إلى أقصى حد يصل إليه التعميم، وفي هذه العموميات يوجد كثير مما يعجب كقوله المشهور: إن الوهم هو شعر الحياة superstition is the poetry of life وكقوله الذي هو أقل شهرة ولكنه أيضًا معجب فائق: إن حركة الوزن تحتوي شيئًا سحريًّا فيها فهي تجعلنا نعتقد أننا قد أصبح الجليل ملكًا لنا، وكقوله البليغ: إن من المتظاهرين بالعلم من يجمعون إلى التشدق الكاذب الخبث والشر وأولئك هم أسوأ المتشدقين.

ولكن هذا التعميم لا يخلو في كثير من الأحيان من أخطار التعميم، كقوله الذي لا يفتأ الناس يقتبسونه ويكررونه في تشبيه الكلاسيكية بالصحة والرومانتيكية بالمرض،

وكان أفضل لو أن قال إن الكلاسيكية هي الحيطة ضد المرض والرومانتيكية هي الاستغلال لكل ما لا محيص من مجيئه.

فإذا غادرنا هذه العموميات التي لا نوافق عليها أحيانًا، والتي نوافق عليها كثيرًا، والتي لا تخلو قط من إبداع وجمال وفكرة سديدة، إذا غادرناها إلى الآراء الخاصة الثنائية، فإن الحال يتغير، إذ نجد جوته يندفع في كثير منها في تيار إعجابه وتحمسه فيأتي بمبالغات لا تتقبل، فقد نستطيع أن نسلم بأن كل شيء في قصة هنري الرابع جيد حسن. أما أن يقول جوته: إن كل ما هو جيد حسن فهو موجود في هذه القصة فهذا ما لا يقابل إلا بابتسامة، وأمثال هذا كثير من المبالغات التي يدفع جوته إليها فرط انفعاله في إعجابه وتقديره، وهي مبالغات تحمسية لا نستطيع أن نسلم بها مهما كان تقديرنا وإعجابنا بالمنقود كثيرًا.

مخاطبات جوته مع Eckermann: هذه الـ Conversations with Eckermann تكون أغنى أعمال جوته النقدية، وهي أكثر أعماله ملاءمة لأن يقرأها القارئ العادي، وهي خطرات نقدية تفيض بالصدق والصحة وسداد الفكر ويمكن الإنسان أن يستاء منها ويسلم بها، وليس فيها أي شيء مما يخدع أو يسخط وهي فياضة بالخطرات العامة التي تشمل النوع الإنساني والتي أكسبت قائلها شهرته العظيمة، وأكسبته إياها بحق وجدارة. ولن تجد مطلقًا أديبًا قد امتلك ما حازه جوته من الانتباه وقوة الوعي ودقة الملاحظة، وهذا هو أهم ما يؤهل جوته لأن يعد ناقدًا، وقد تجد خطرته النقدية شاذة للقراءة الأولى، ولكن إن تمعنت فيها ألفيتها صائبة محققة، كقوله عن أرسطو إنه مندفع متهور rash في أفكاره، فالحق أن أرسطو على ما هو عليه من العظمة والعبقرية كان مندفعًا متهورًا، وعلى الأخص في نقده الأدبي، وهذا ناشيء من اعتقاد اليونان أن حقائق اليونان هي حقائق العالم كله.

ولكي نكون أكثر فهمًا لحقيقة جوته النقدية نقارن بين نقده ل سكوت Scott ونقده لـ بيرون Byron. فهو يعجب بكليهما ولكنه في سكوت يدلل على أن إعجابه صحيح، فيعطي الأسباب والحيثيات التي يولي بها سكوت ما يوليه من التقدير، فيحلل أعماله تحليلًا نقديًّا حقًّا، ويبين مواطن الحسن فيها، والمهارة في تأليفها وقوة التصوير فيها، ولكن مديحه لبيرون من نوع آخر، فكله كلام عام لا يعطي في خلاله برهانًا ولا يحاول تمثيلًا، فلا يستشهد بأي عبارة ولا بأي كتاب لبيرون، بل يطلق إعجابه إطلاقًا لا دليل فيه.

وهناك ملاحظات هامة أخرى تقربنا من فهم جوته الناقد، وتدهش أولئك الذين يعتقدون أن جوته كان نبي الثقافة العالمية، وتجعلهم يحدون من إعجابهم به بعض الشيء، هي معارضته للدراسة التاريخية للأدب المقارن، وإذا كان للقرن التاسع عشر ما يميزه عن كل القرون فهو نضوج هذا التاريخ الأدبي المقارن فيه، ولكن جوته لا يشجع هذا العلم بل يحتقره وينتقص منه، ويحذر الألمان قائلًا: إنهم سيسخرون كثيرًا بدراستهم للأدب العالمي، وينادي بأن يظل الأدب اليوناني والروماني أساس الثقافة العالمية. وهذا إن قبلناه فلن نقبل غضه من شأن الآداب الصينية والهندية والمصرية وانتقاصه منها وزعمه أنها لا تفيد في الثقافة الخلقية والاستيتيكية، والأدهى من ذلك والأدعى إلى العجب أنه يقف نفس هذا الموقف من الآداب الأوربية في القرون الوسطى.

نود الآن بعد ما قدمنا من استعراض لأعمال جوته النقدية أن نتبين حقيقة منزلة جوته في عالم النقد، هذه المنزلة التي بولغ فيها أشد المبالغة حتى رفعت إلى السماء، وكان ذلك على يد كتاب كبار من كاريل فمن جاء بعده، واستمرت هذه المنزلة في عصرنا هذا مسلمًا بها دون أن تهاجم مهاجمة جدية، ونود نحن أن نقوم بهذا العمل وأن نهدم كل ما أضيف إلى جوته من تقدير لا يستحقه، وألا نبقي إلا على منزلته التي هو جدير بها في تاريخ النقد، وسينتهي بنا ذلك إلى أن نرفض هذه المبالغة في مكانة جوته النقدية بل سينتهي إلى أن جوته لا يمكن أن يعد من أكبر عظماء النقد.

ولكن لنتبين أولًا مزايا جوته التي دفعت الأكثرين إلى المبالغة في منزلته النقدية.

امتلك جوته إلى حد فائق غير عادي الحكمة Wisdom، ولم يظهر بعده حتى اليوم من يساميه في هذه الميزة العظيمة، فقد حاز جوته من الحكمة أعظم قدر، وظل معظم حياته ينفث خطرات الحكمية الرائعة، وكان دائمًا على اتصال بالحياة الواقعة، وكانت خطراته عملية ومنصبة على الواقع لا تعلق فيها بالخيال، ولا انطلاق منها إلى عوامل غير هذا العالم الفعلي المحسوس، فجوته لا يتخيل ولا يحلق في سماء الوهم والمعتقدات الظنية، بل هو دائمًا واقعي عملي، هو لا يعرف الأحلام، ولكن يعرف الحياة الحرفية، وحتى في المواطن التي يحلق فيها في عالم الأحلام، كالقسم الثاني من فاوست لا تكون أحلامه سوى الانعكاس الصادق الحر للحقائق الواقعة التي يمارسها الناس في الحياة أو يستطيعون أن يمارسوها.

ولكنه من ناحية أخرى قد امتلك قدرة مدهشة عبقرية على الجمع بين العلم وبين الـ romance، وإن كان يبدو أن الاثنين هما الظاهرتان الأساسيتان المتعارضتان

للقرن التاسع عشر. فقد ضم ما كان يميز القرن الثامن عشر من عقل ولباقة ذهنية إلى ما ميز القرن التاسع عشر من عاطفة وحساسية، وإلى جانب ذلك لم يكن فيه ما شوه القرن الثامن عشر من عيوب الكلاسيكية ومساوئها، بل كان مزاجه العقلي مصفى من هذا السخف والتكليف والإغراق في الذهنيات، ولم يوجد من خدم مثله تحت العلمين، راية العقل ولواء العاطفة، بل يمكن أن يقال: إنه وفق بينهما وعقد هدنة في عراكهما.

يضاف إلى ذلك قدرته العجيبة على النظر إلى المستقبل وتقبل ما يكون للشباب والجيل الناشئ من آراء وأذواق وميول، وهذا ما جعل هذا الشباب يحبه ويخلص في حبه، فإذا أضفنا إلى ذلك كله مواهبه الأدبية الممتازة، وخلقه الفاضل المتين، وطبيعته الملائكية الطيبة، فقد يبدو أن ما أنزل جوته من منزلة عليا شيء هو به جدير وحقيق وأنه من الخطأ ومن السخف ومن الظلم أن نحاول الحد من هذه المنزلة.

إلا أن الأسباب التي تدعونا إلى هذه المحاولة نستخرجها من عين هذه المزايا التي قدمنا، فهو ماهر حقًّا في ملاءمة عصره وفي تقبل نظرات الجيل الشاب وميوله، ولكنه لا يزيد عن هذا العصر لا إلى الوراء فيحسن فهم القديم ولا إلى المستقبل الأبعد فيكون صالحًا لأن يظل ملائمًا لكل الأزمان، فهو لا يستطيع أن يتذوق أدب القرون الوسطى ولا أن يقدره حق قدره، وهو يبالغ أشد المبالغة فيما يظنه مقتضيات الأدب الواقعي في القرن التاسع عشر، أن يكون أدبًا رومانتيكيًّا معدلًا تعديلًا يفسح للعلم صدره ولا يرفضه، فهو يعبر حقًّا عن عصره، ولكنه لا يعبر عن الميول الإنسانية الخالدة على وجه الزمان أزلية وأبدية، ولذلك هو لا يستطيع أن يرضينا بعد. هو ليس متهورًا في آرائه كما وصف هو أرسطو، ولكنه ليس كافيًا ولا مغنيًا، وأرسطو على اندفاعه نستطيع أن نجد فيه من الغذاء الخالد ما لا نجده في جوته، بل نحن حين ننقد أرسطو نراعي زمنه فنقول: إن هذا رجل من القرن الرابع قبل الميلاد، أما حين ننقد جوته فنحن نزيد انتقادًا له حين نعرف أنه كان أمهر رجل من سنة ١٧٧٠ إلى سنة ١٨٣٠ فإذا قارناه بلونجينوس وجدنا أن لونجينوس لا تنتقص منه هذه الاعتبارات التي تنتقص من جوته، بل إن كولردج برغم أنه لا يخلو منها فهي لديه أندر وأقل مما هي في جوته.

موطن نقص ثان في جوته: أنه أسرف في استغلال الثقافة، فقد كانت الثقافة لديه إلهًا معبودًا وهو يهاجم الخياليات والتصورات العاطفية الوهمية، ويحمل على من يعيشون في عوالم متخيلة غير هذا العالم الواقع، ويقول: إن مثل هؤلاء الناس ومثل هذه الأزمنة ومثل هذه الكتب ليس فيها أي خير لنا، وهذا ادعاء خاطئ فلقد يكون عيشة

الفرد في مثل هذه الدنى الوهمية عائدة عليه بالفائدة، ودعوى أن الخيال والتصور لا يفيداننا مطلقًا دعوى كاذبة غير حقة، ثم ما هي الثقافة؟ ولم نقصر مدلول الثقافة على المعلومات الواقعة والمعارف الحسية الحرفية؟ سؤال لا نجد له من جوته جوابًا.

موطن النقص الثالث والأخير: أن جوته لا يعنى بالأدب من وجهة كونه أدبًا، فهو لا يهتم بالنواحي الأدبية الخالصة ويهتم بالشعر من الوجهة العامة أكثر مما يعنى بصنعته وفنه؛ ويميل إلى أن يتكلم عن الشعراء أكثر مما يتكلم عن الشعر نفسه. وهو في كلامه عن الشعراء لا يتحدث عن الجوانب الشعرية المحضة فيهم، فهو مثلًا في حديثه عن بيرون يشيد بخلقه، وسلوكه؛ وشخصيته، ولست أدري ما أهمية الخلق والسلوك في شاعرية شاعر، وأنا أشك في المبالغة في أثر شخصيته في شاعريته، قد أسلم بأن الخلق والسلوك ضروريان له، ولكن ضرورتهما له هي عين ضرورتهما لمصارع الثيران ولمالك البيت تهب فيه النار في الثانية صباحًا، أما بالنسبة للشاعر فلست أعرف للخلق والسلوك أهمية لازمة.

وجوته دائب البحث عن الخلق character و السلوك conduct و الشخصية personality. وها هي عشرة أجيال قد مرت على شكسبير ولم يكد يستكشف شيئًا مطلقًا عن خلقه ولا عن سلوكه ولا عن شخصيته، ولكن معظم الناس يقولون: إن شكسبير هو أحد أعاظم الشعراء في العالم، وخلق شلي كان ضعيفًا وسلوكه كان أحيانًا مُسحطًا، وشخصيته وإن تكن محببة على وجه العموم فهي مبهمة غامضة، وبرغم ذلك فإن بعضنا يعده الشاعر الثاني — ليس فقط الشاعر الإنجليزي الثاني — بعد شكسبير.

لذلك كله أجرؤ على أن أتساءل: — وإن ربما يبدو تساؤلًا سخيفًا — ألنقد جوته قيمة كبرى؟

قد يكون به بعض ميزات الطبع النقدي، ولكنه بلا شك عار عن أغلبها. أنا مستعد للاعتراف بأنه ناقد تمثيلي كبير، ولكن أكان حقًّا ناقدًا أدبيًّا كبيرًا؟ إنني معجب أشد الإعجاب بجوته مؤلف فاوست، وبجوته الشاعر الغنائي، وبجوته مواطن أخرى متعددة وأنا أستطيع أن أعتقد أنه كان ذا نفع عظيم للإنجليز في السبعين أو الثمانين أو المائة سنة الماضية، وأنا أعرف أنه قد نفع عصره بأن نشر مذهبًا نقديًّا مفيدًا كملجأ يلجأ إليه حين تهجر الكلاسيكية الحديثة، ولكنني لست متأكدًا أفيه فائدة ونفع لنا الآن؟

إن أرسطو ولونجينوس وكولردج مناجم لا تزال تستغل ويستنفع بها، وإن كان الأولون موجزين مختصرين وكان الثالث كثير الاستطراد والعيوب، وحتى Scalizer و

بوالو Boileau أستطيع أن أسلم بأنهما سيظل ينتفع بهما في المستقبل أما جوته — جوته الناقد — فإنه يكاد يصبح شيئًا عتيقًا تافهًا.

شيلر Schiller

منزلة شيلر النقدية تقوم على بعض الدراسات الجمالية التي قام بها، وعلى قليل من المطالعات تتضمنها أعماله النثرية، ثم على مشاركته في كتابXenien الذي قام هو وجوته معًا بتأليفه، ثم على خطراته النقدية في رسائله Letters وعلى الأخص في تلك التي يخاطب فيها جوته.

أما دراساته الجمالية: فإن البعض يعطيها أهمية ممتازة، والحق أنها لا تستأهل هذه الأهمية، ليس فقط إذا تذكرنا ملاحظات أ. و. شليجل عليها، وهو عدو صريح لشيلر، بل حتى إذا تذكرنا ملاحظات جوته، وهو صديق شيلر الحميم. يضاف إلى هذا الشك في قيمة الدراسة الجمالية نفسها في النقد، والاحتياط في مقدار ما أدته الاستيتيكيات إلى النقد الأدبي من الخدمات. ففي الــ Aesthetic Discowrses التي ألفها شيلر نجد هذا البحث التجريدي والمناقشة الفلسفية التي نجدها من الجماليين، ومثال ذلك بحثه عن العلاقة بين الطبيعة الحيوانية في الإنسان وبين طبيعته الروحانية، ودفاعه عن أن أعمال أدباء مثل دريدن وكورني، وأبحاثه عن التراجيدي وعن الجليل، وغيرها من أبحاث الجماليات.

أما الــ Xenien وهو ذلك المؤلف الذي قام جوته وشيلر بالاشتراك في وضعه منتقدين مختلف الكتاب والأدباء والشعراء، فهو كتاب فاسد، مليء بالغرور والتشدق والتطاول على الأدباء، فيفيض بالأحكام الظالمة والنقد المغرض الصادر عن طبيعة سيئة، فهو نقد هدام لم يقصد منه إصلاح أو عدل في حكمه.

ثم تأتي مخاطبات جوته وشيلر فتخفف بعض الشيء من هذه الفكرة عن شيلر الناقد، أما خطابات جوته فإن جوته لم يستثر حب قرائه بعمل آخر بقدر ما استثاره في خطاباته إلى شيلر، وأما شيلر فإنه لم يكتب كلامًا مفهومًا معقولًا وبالتالي محبوبًا مثلما كتب في رسائله إلى شيلر، وحقًّا إن شيلر يظل على كثير من غروره وتشدقه وتطاوله، ولكن جوته يصب عليه من التهكم الذي إن يكن مؤلمًا فهو يجعله بعد رسائل قليلة يثوب إلى رشده ويبدأ يتكلم كإنسان في هذه الدنيا كملك في السماء.

فإذا ما رجعنا إلى الـ Xenien أحزننا أن نجد رجلين عبقريين كجوته وشيلر يجتمعان على المؤامرة وتدبير أحسن الأوضاع لصب ما تحتوي عليه قلوبهما من الحقد والكره والحسد للأشخاص الذين لا يحبانهما، ولن يخفف من ذلك بأية حال قائل يقول: إن النقد القاسي هو ضروري أحيانًا، فإن الناقد قد يكون شرطيًّا يضطر أحيانًا إلى استعمال هراوته، أما كاتبا الـ Xenien فليس أحدهما إلا (جنديًّا) يستخدم خنجره.

وأخيرًا: ما هي منزلة شيلر النقدية؟

وهذا رجل آخر قد بولغ في منزلته النقدية حتى عد من عظماء النقاد، وها نحن مضطرون للمرة الثانية أن نهاجم هذه المنزلة الوهمية، فشيلر ليس ناقدًا كبيرًا، بل هو ليس ناقدًا جيدًا، شيلر ليس إلا أديبًا قد امتلك عبقرية أدبية، وفيلسوفًا قد حاز موهبة كبيرة في الفلسفة، ولكنه ليس ناقدًا إلا بالقدر الناتج من امتلاكه لهاتين المقدرتين.

فقد كان ينقص شيلر الصفة الأولى التي لا بد من وجودها حتى يتهيأ للناقد كيانه النقدي، ألا وهي صفة الحب: فلم يكن شيلر لينسى لحظة أحقاده وضغائنه ليقبل على مورد الأدب الصافي ينهل من نميره العذب السائغ، والمسئول عن ذلك هو طبيعته أولًا، وظروفه التعسة ثانيًا، إذ كانت حياته قصيرة ولم يكن في أغلبها سعيد الحظ، ولو أن شيلر تجرد من طبيعته السوداء وأخلص الحب للأدب، ولو أن الظروف ساعدته وعاونته لكان لنا منه ناقد كبير ممتاز، ولكن الآلهة لم ترد ذلك.

خلاصة الثورة الرومانتيكية

ونستطيع أن نلخص المبادئ الرومانتيكية الجديدة في النقد في العبارات الآتية، وهي تنقسم قسمين: المبادئ التي نادى بها المعتدلون من الثوار، والمبادئ التي نادى بها الرومانتيكيون المتطرفون، فأما مبادئ المعتدلين من نقاد الرومانتسزم فتجري في العبارات الآتية: ولنلاحظ أن معظمها سلبي دفاعي يعترض على الكلاسيكية:

(١) كل عصور الأدب يجب أن تدرس، وكلها تفيد الناقد، وإنه لجهل سخيف أن تجهل العصور الوسطى.

(٢) لا يمكن أن يتخذ من عصر من عصور الأدب قواعد ومبادئ تفرض فرضًا على عصر آخر فلكل عصر قوانينه الخاصة، فإذا كانت هناك قوانين عامة للتطبيق على مختلف العصور فلتكن مرنة بحيث تتسع دائرتها لقوانين كل عصر.

(٣) القواعد يجب ألا تكثر وتزاد دون ما حاجة ماسة إلى تكثيرها، ويجب أن يجتهد في أن يكون أكبر عدد ممكن منها مستمدًّا من أعمال القديرين من الشعراء والكتاب لا أن يكون مفروضًا على تلك الأعمال.

(٤) ليست الوحدة في حد ذاتها قالبًا جامدًا لا يتبدل، بل إنها تتغير بتغير النوع نفسه، وأحيانًا يتغير بتغير أوضاع النوع.

(٥) النوع نفسه يجب ألا يكون جامدًا لا يتطور، إنما يجب أن يسمح بتطرق ضروب التغيرات الثانوية في خلاله.

(٦) الأدب يجب أن يحكم عليه بالنظر إلى ذاته وملابساته، فلا يراعى في نقده إلا هو نفسه، فإذا وجد فيه ثمار فإن وجود هذه الثمار يلغي ما قد يوجد به من أشواك. (أي أن المحاسن تزيل مواطن الضعف).

(٧) غاية الأدب التي يرمي إليها هي اللذة العاطفية، وروحه هي الخيال، وجسمه هو الأسلوب.

(٨) لكل إنسان أن يحب ما تميل إليه نفسه، وميوله هي حقائق يجب أن تراعى في نقده.

ثم يزيد المتطرفون على هذه المبادئ الآتية:

(١) ليس شيء مطلقًا يتوقف على الموضوع الذي يختاره، الأديب، إنما يتوقف كل شيء على معالجة الأديب لهذا الموضوع، أجاد في معالجته أم لم يجد؟

(٢) ليس ضروريًّا أن يكون الشاعر الجيد أو الكاتب الجيد رجلًا جيد الخلق، وإن كان مما يؤسف له ألا يكون كذلك، وليس الأدب عبدًا خاضعًا لقوانين الأخلاق. وإن كان خاضعًا لقوانين معاملة الناس ومجانسة عادات المجتمع (والبعض يحذفون هذا الاحتياط الأخير).

(٣) العقل الجيد صفة جيدة حقًّا، ولكن ينبغي ألا يبالغ في قيمته، وما لا يتفق مع العقل ليس ضروريًّا أن يكون شيئًا رديئًا.

وهذه حملة ضد مبالغة الكلاسيكية في اللياقة الذهنية وفي المهارة العقلية كما رأينا في بوب.

(٤) غايات الفنون مشتركة متبادلة، فالشعر قد يستخدم الصوت كما تستخدمه الموسيقى، واللون كما يستخدمه الرسم، بل قد يستخدمها أكثر مما يستخدمهما الرسم والموسيقى.

(٥) الشرط الأول الواجب تحققه في الناقد أن يكون قادرًا على تلقي الإحساسات، والشرط الثاني أن يكون قادرًا على التعبير عن هذه الانفعالات ونقلها إلى الغير.

(٦) ليس يمكن أن يوجد جمال قبيح، فالجمال نفسه يبرر ويجمل، ولكن يجب ألا يفهم من هذا أن هذه المبادئ كانت الغايات التي وضعها الرومانتيكيون نصب أعينهم ولم يعملوا إلا بمقتضاها وعلى هديها، وإنما هي في أغلبها نتائج وصلوا إليها في صراعهم الطويل مع الكلاسيكية وخطرات كانت تعرض لهم صدفة لم يتعمدوها ولم يقصدوا إليها قصدًا، فإذا كان شيء قد وضعوه نصب أعينهم وتعمدوه تعمدًا فذلك هو مللهم من قيود النيوكلاسيكية وسأمهم من قواعدها وأغلالها وثورتهم ضد تحديداتها وتزمتاتها.

والآن بعد أن عرفنا المبادئ الجديدة التي اهتدى إليها ثوار الرومانتيكية نتفهم ميزات كل مدرسة من المدارس الثلاث الأساسية الإنجليزية والفرنسية والألمانية فنعرف ما يمتاز به نقد كل منها، ونعرف المحاسن والمساوئ التي وجدت في كل مدرسة.

فأما المدرسة الإنجليزية، وهي تلك الجماعة التي سميناها أصحاب كولردج فإن أفرادها وأستاذهم يوضحون الصفة التي تميز بها النقد في ذلك العصر والتي كانت معدومة لدى النيوكلاسيكية: ألا وهي محاولة التذوق والتمتع ونقل هذا التذوق وهذا الاستمتاع العاطفي إلى الآخرين، وإنه لمن الخطأ أن نعدهم مجرد آلات يسيرها التيار الجديد المتدفق ويحملها على خصمه دون أن يكون لهم أنفسهم أثر أو جهد أو فضل في الحركة الجديدة، حقًّا إن فيهم شيئًا من تأثير الموجة الجديدة التي بدأت تمتد على عالم النقد، وأهمه احتقارهم لعظماء الأدب الكلاسيكي المنقرض أو الأخذ في الانقراض، وانتقاصهم من هؤلاء انتقاصًا لا يقوم على أساس نقدي صحيح، فوجدنا كولردج مثلًا يظلم Gbbon وجونسون، ووجدنا كثيرين يظلمون بوب، ووجدنا هازلت يظلم دريدن، ولكنهم فيما عدا ذلك لم يدفعهم التيار دفعًا ولم يحملهم دون وعي منهم، وإنما كانوا أنفسهم يسبحون، كانوا يسبحون بجد وثبات ومهارة نحو البر الجديد، وحين كانوا يتوقون إلى التقدير والتذوق لم يكونوا مجرد مدفوعين إلى ذلك بالتطور الجديد، وإنما كانوا هم أنفسهم ظامئين إلى الارتواء من نهل الأدب الصافي ونميره العذب وشرابه السائغ وراغبين في أن يوردوا غيرهم معهم هذا السلسبيل الشهي.

ولكن يجب ألا نغفل عيوب هؤلاء النقاد الإنجليز ومواطن النقص فيهم، تلك العيوب والنقائص التي أدت إلى ضعف النقد الإنجليزي في الثلث الثاني من هذا القرن،

فأما النقص الأول والأكبر فكان — أو كان نتيجة — أنهم لم يكن يضبطهم في نهضتهم قوانين أو قواعد، فهم قد هدموا قوانين الكلاسيكية وقواعدها، ولكنهم لم يضعوا بدلها رسومًا يهتدي بها الرومانتيكيون حقًّا، إن كثيرًا مما هدموه كان قواعد فاسدة رديئة وأكثرها كان غير كاف وغير ملائم ويحتاج في تطبيقه إلى كل أنواع التحوطات والاستثناءات، ولكن هذه القواعد الكلاسيكية على أية حال كانت تنظم النقد وتجعله حتميًّا في نتائجه، أما هؤلاء الإنجليز الثائرون فلم يكونوا يصدرون أحكامهم إلا عن مجرد هواهم وذوقهم الخاص، فهي أحكام ذاتية لا تستند إلى أساس عام في النقد.

العيب الثاني، وهو في حد ذاته عيب خطر، ولكن يزيد في خطره اجتماعه مع النقص الأول السابق الذكر هو أن أكثر هؤلاء النقاد لم يكونوا يتقنون الأدب الكلاسيكي كما كان يتقن نقاد الكلاسيكية، وكانوا مع ذلك وفي نفس الوقت فقراء في الاطلاع الواسع على الأدب الحديث، هذا الاطلاع الواسع الذي يحتمه ويجعله أمرًا ضروريًّا لا بد منه نقدهم غير المستند إلى قوانين وقواعد، بل كانوا جميعًا — ومن ضمنهم كولردج ودي كريني وهما أغزرهم علمًا وثقافة — لا يحسنون الأدب الفرنسي، والأدب الفرنسي هو أفضل الآداب التي تصحح من الدراسة الإنجليزية وتخفف من مبالغتها وتسد مواطن النقص فيها، فهنت Leigh Hunt لم يكن يعرف شيئًا سوى الإيطالية، ولم يكن يعرف من الإيطالية إلا أقل الأشياء أهمية بالنسبة للدراسة الإنجليزية، ولامب كان حقًّا يحسن اللغة اللاتينية، ولكن يبدو أنه لم يكن يعرف من اليونانية إلا مقدارًا ضئيلًا جدًّا، وأنه لم يتوفر له قراءة واسعة في الآداب الكلاسيكية لا اليونانية ولا اللاتينية، بينما لم يكن له إلا أقل المعرفة بأي أدب حديث. وأما هازلت فهو أسوأ وأسوأ، إذ لم تكن معلوماته إلا قليلة جدًّا، سواء في الأدب الكلاسيكي أو عن الأدب الحديث الأجنبي، إلا بعض كتاب من الفلاسفة لا تكاد تجدي معرفتهم شيئًا؛ والحق أن الإنسان حيث يتأمل معرفته الضئيلة التافهة يتعجب كيف استطاع أن ينقد هذا النقد الجيد، وإن كان يزول العجب حين يتصور الإنسان كيف كان يزداد نقده جودة وإتقانًا لو كانت معرفته أكبر وأكثر.

وحتى بالنسبة للإنجليزية نفسها، لم تكن معرفة جميع هؤلاء النقاد إلا مهوشة مضطربة، فإنهم جميعًا لم يعرفوا شيئًا كثيرًا عن الأدب الإنجليزي القديم، بل لم يعرفوا من هذا الأدب القديم برغم توفر وسائل هذه المعرفة في عصرهم ما عرفه جراي قبلهم بمئة سنة تقريبًا.

وهكذا بينما هدم هؤلاء النقاد الإنجليز القواعد التي كانت مقررة لضبط الأدب جميعه لم يهيئوا لأنفسهم الاطلاع الواسع المقارن على مختلف الآداب، أو على الأقل على كل العصور المختلفة في أدب واحد، مما كان يقوم مقام القواعد القديمة، ويعين على استنباط الحقائق الأدبية. لم يكن هؤلاء الإنجليز يصدرون في حكمهم إلا عن النور الباطن المتألق في أعماق نفوسهم، ولحسن الحظ كان هذا النور قويًّا وضّاءً متأججًا، فمكنهم من أن يكون حكمهم جيدًا قويًّا، ولكن حين يخمد هذا الضوء كان نقدهم غير المؤسس على قوانين يصبح نقدًا خطرًا خاطئًا.

ولكن برغم كل هذه العيوب فقد أسدى النقاد الإنجليز إلى النقد الرومانتيكي الجديد ما لم تسده أية جماعة نقدية أخرى، إذ إن الألمان وإن كانوا قد سبقوهم إلى ميدان الرومانتيكية فهم لم يفيدوا المذهب الحديث كما أفاده الإنجليز. والفرنسيون وإن كانوا قد أفادوه بما يقرب من إفادة الإنجليز فإن إفادتهم كانت متأخرة، فبظهورهم ظهر للمرة الأولى تلك الجماعة التي تقوم بالتقدير الأدبي الخالص للأعمال الأدبية الحقة والتي طال انتظارنا لها، والتي أخطأتنا في العصور القديمة، والتي أخطأتنا في العصور الحديثة المبكرة بما كان فيها من تحديدات جامدة وقوالب متزمتة، ففي كولردج، وفي هازلت، وفي لامب، وفي لف هنت، وفي غيرهم نجد للمرة الأولى النقد الحق للأدباء لا المناقشة المملولة عن الأنواع والمحاولة لوضع القواعد. فالتقدير والمتعة، وما يتولد عن اجتماع التقدير والمتعة، وذانك هما ميزتاهم الأساسيتان، وذانك هما الميزتان اللتان لم يقصروا قط عن إعطائهما.

تلك هي المدرسة الإنجليزية بمحاسنها ومساويها، فإذا جئنا إلى المدرسة الفرنسية وجدنا نفس المساوئ والمحاسن، لكن بشرط أن نجعل مساوئ الإنجليز محاسن الفرنسيين، ومحاسن الإنجليز مساوئ الفرنسيين: أو بعبارة أخرى أن ما تميز به النقد الإنجليزي من أسباب الحسن لم يتوفر في النقد الفرنسي. وما عاب النقد الإنجليزي من مواطن الضعف خلا منه النقد الفرنسي، فالتذوق والاستمتاع لم يحنُ عليها النقد الفرنسي بالجودة التي توفرت في النقد الإنجليزي. وضآلة اطلاع النقاد الإنجليز وندرة القوانين التي تضبط نقدهم لم تشوه النقد الفرنسي.

فمن الناحية الأولى لن تجد في أي ناقد فرنسي — حتى ولا في سنت بيف — ما تجده في روائع هازلت ولامب، من جودة التقدير وكماله، وتمامه وإتقانه وليس في أي ناقد منهم — لا في سنت بيف ولا في غيره — ما يقرب من جودة هذه الخطرات النقدية

العامة التي تجدها رائعة معجزة في كولردج، وقد اندفع النقاد الفرنسيون من جراء الصراع الطويل الشديد بين الكلاسيكية والرومانتيكية في فرنسا إلى حد من التطرف والمغالاة غير معقول، ولكن هذا الصراع من ناحية أخرى قد أنتج لنا هذا المبدأ الذي نادى به فكتور هوجو من أنه (لا شيء يعتمد على الموضوع) والذي درسناه في كلامنا عن هوجو، وأنتج أمثال هذا من رجال آخرين.

وفوق هذا فإن هذا الصراع قد خفف من الروح الفرنسية الميالة إلى النظام والترتيب والتقيد بالقوانين والأوضاع، وبذلك وصل النقد الفرنسي إلى ما بلغه من المستوى العالي العام الذي أعجب به آرنولد وغيره، والذي يتفوق حقًّا على النقد الإنجليزي في الفترة بين ١٨٣٠ و١٨٦٠. ويكفي أن نتذكر ما ذكرنا من المزايا التي توفرت في نقد سنت بيف وأن نعرف أن هذه المزايا نجدها في كل النقاد الآخرين تقريبًا نظرًا لما يغلب على الروح الفرنسية دائمًا من الصبغة المدرسية التقليدية.

وليس من شك في أن هذه المزايا قد ورثها النقاد الفرنسيون عن أسلافهم في عصر الإمبراطورية وخاصة عن شاتوبريان وعن Vitlemain بدرجة أقل، بينما كان سر الطريقة النقدية التي مارسوها قد ألمع إليها دريدرو في خطراته البارقة، ولكن استغلالها بهذه السرعة وهذا الإتقان هو شيء عجيب معجب حقًّا، ولا يمكن أن يرجع الفضل في ذلك إلى سنت بيف وحده وإن كان سنت بيف هو خير مرآة تتجلى فيه، إذ إنه هو نفسه كما رأينا، لم يصل إلى كماله دفعة واحدة، كما أنه قد وصل قبله آخرون إلى مثل ثمراته النقدية أو إلى ما يفوق ثمراته النقدية نضوجًا ولذة، وهكذا توفر للنقد الفرنسي محصول غزير عظيم من ثمار النقد، محصول يدهشنا حتى اليوم بوفرته وتنوعه وجودته، لكن هذه الثمار في أجودها لا تصل إلى المرتبة العليا من النضوج، تلك المرتبة التي وصل إليها النقد الإنجليزي.

إلا أن النقد الفرنسي امتاز بالسهولة وعوامل الاجتذاب والتشويق، فالنقاد الفرنسيون جميعًا قد بذلوا أقصى وسعهم في أن ينقلوا إلى قارئهم انفعالهم في تقديرهم بأسهل وسيلة لا تكلف القارئ عناء ولا جهدًا.

أما المدرسة الألمانية، فلا شك في أن الدور الذي لعبته هذه المدرسة في هذا الميدان هام وكبير التأثير، فقد كان الألمان إذا ضممنا إليهم إخوانهم السويسريين من أوائل من سبق إلى المذهب الجديد، وقد كانوا أنشط العاملين في مواصلة تأييد هذا المذهب وإزالة عوائق المذهب المنصرم، وإنه لأثر عظيم ذلك الذي بذله الألمان في الحركة الرومانتيكية

الجديدة؛ فلسنج بثقافته الضخمة قد ساعد على وضع سنة جديدة لتقدير القديم ودراسته، وجوته بملكته الأدبية الواسعة العالية معًا قد ساعد على نشر الوسائل الجديدة وتعميمها، ولكن في النقد الأدبي الخالص نجد الألمان بما فيهم عظماء نقادهم قاصرين، فالحق أن الألماني دائمًا عالم أكثر من الحد اللازم في نقده. حقًّا إن فيه رغبة للحكم والتقدير، ولكن ليس له ظمأ شديد إلى الاستمتاع، وحقًّا إن فيه مهارة، ولكن ليست له حماسة، وفيه نشاط وجد، ولكن ليست له بديهة أو فطرة سريعة الذكاء.

ونعرض الآن لما قاله كارليل عن النقد الألماني في مقالته: حالة الأدب الألماني State of German Literature في كتابه Miscellanirs المجلد الأول، فقد صب كارليل على النقد الألماني كئوسًا من المديح والإطراء، فقال: إن الألمان في مقدمة كل الشعوب الأخرى في ميدان النقد، وإنهم قد رفعوا النقد إلى قوة أسمى، وهم لا يمارسون المناقشة القديمة حول الأسلوب والأوضاع والقيمة المنطقية وغيرها، ولا يحاولون استكشاف طبيعة الشاعر وحقيقته من شعره كما يفعل النقاد الإنجليز المعاصرون (في سنة ١٨٢٧)، ولكنهم يعالجون الحياة الذاتية للشعر نفسه ويبحثون في ماهيته، فهم يتساءلون: كيف نظم شكسبير قصصه التمثيلية؟ وأي حقيقة واقعة تحتويها هذه القصص؟ وهكذا، وهم لا يستخدمون في نقدهم العبارات المنسقة الطنانة المتأنقة، ولكنهم يبحثون بحثًا علميًّا قويًّا مجهدًا.

والحق أنه لا شك في أن الألمان منذ عهد لسنج فما تلاه قد جاءوا بنهضة نقدية كاملة وإن النهضة النقدية مدينة لهم بالكثير من الفضل في تكونها وظهورها وذيوعها. ولكن المسألة هي: أكان بحث الألمان العلمي حول ماهية الشعر وطبيعته، ونظرياتهم عنه هي سبب تحسين النقد في ألمانيا وفي غيرها من البلدان؟

والقارئ لكل ما قدمنا جودة النقد الألماني لا يتردد في الإجابة بالنفي، ولنذكر القارئ هنا بما قلنا من أن ما كتبه جوته نقدًا لهملت — وهو ما يشير إليه كارليل في قطعته السابقة — كان يمكن أن يكتبه رجل لم يقرأ إلا الترجمة النثرية للقصة في لغة غير لغتها الأولى، فإنه لم يتعرض مطلقًا لبيان جمال أسلوب شكسبير وروعة تعبيره وإعجاز لفظه الفني.

وقد اجتهدنا في أن نظهر للقارئ عقم المذهب الأستيتيكي في النقد، وأنه لم يؤد إلى ثمار نقدية ناضجة أو حارة، ولم ينتج شعرًا رائعًا أو أدبًا ممتازًا. فمنذ هين Hiene لم تخرج ألمانيا شاعرًا كبيرًا، ولم تخرج إلا عددًا قليلًا جدًّا من الأدباء الخلص، بينما

وجدنا أممًا أخرى لم تتبع المذهب الأستيتيكي العلمي الذي تبعته ألمانيا قد استطاعت أن تثمر نقدًا لا يقل قيمة بل يزيد قيمة على النقد الألماني، وأن تستمر في إنتاج أدب خالص في معظم القرن التاسع عشر.

حقًّا إن النقد الألماني يرمي إلى أسمى الغايات، ويكد أعظم الكد والجهد في الوصول إلى هذه الغايات، ويستغل أثمن المواد لكي يصل إلى التقدير والتذوق. ولكنه بكل أسف برغم هذا كله لا ينجح في الوصول إلى التقدير والتذوق إلا في القليل النادر، وسبب ذلك راجع إلى الطبع الألماني نفسه.

ولكن النقد، فرنسيًّا كان أو إنجليزيًّا أو ألمانيًّا، مهما اختلف في غاياته المباشرة، أو في نقط ابتدائه، أو في سهولة طريقته ومرونتها، أو في إتقان نتائجه ونضوج ثماره، فإنه جميعه يجري في تيار واحد يرمي إلى هذه المبادئ العامة التي ذكرناها في أول هذا الفصل، والتي أرخنا بها تاريخ الثورة التي نادت بها في هذا الكتاب: كراهة القواعد، والرجوع إلى آداب القرون الوسطى كمرجع للأدب الكلاسيكي والأدب الحديث المعاصر، والمزج بين الفنون، وإنماء التنوع الصوتي أو اللوني في الشعر، وما نفخ في النثر من الموسيقية والتنميق بكل هذه الوسائل بنى النقد الأدبي بناءً جديدًا، وبنى الأدب نفسه بناء جديدًا، وتمت الثورة الرومانتيكية.

الكتاب الثالث: أواخر القرن التاسع عشر

خلفاء سنت بيف

وإنما أسمينا هؤلاء النقاد الفرنسيين الذين تلوا سنت بيف خلفاء له — مع أن هذه التسمية ليست صحيحة على إطلاقها — باعتبار ذلك التأثير العظيم الذي تركه سنت بيف على النقد الفرنسي، فلقد كانت الأحاديث منبعًا لتيار نقدي هادئ لين، ولكنه قوي فياض، وكان تين أكبر شخصية نقدية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر في فرنسا، والحق أن تين ليس إلا سنت بيف زائدًا طريقة أكثر تحديدًا وانضباطًا.

تين Taine

كان سنت بيف يبذل أكبر عنايته في نقده إلى شخصيات الأدباء والشعراء أنفسهم، فهو يرى أن أعمالهم ليست إلا قطعًا من نفوسهم وأخلاقهم، فدراسة هذه النفسيات تعيننا على فهم أعمال الأدباء وتقديرهم ونقدهم. جاء تين فعني أيضًا بشخصيات الشعراء، فهو قد بدأ نظريته مع سنت بيف، ولكنه اتجه اتجاهًا آخر مختلفًا كل الاختلاف بحيث انتهى إلى نتيجة متباينة تمامًا مع فكرة سنت بيف. فهو لا يقتصر على دراسة شخصية الأديب، بل يرى أن هذه الشخصية لم توجد بنفسها، وإنما خلقتها مؤثرات اضطرارية صبتها في القالب الذي هي عليه، هذه المؤثرات هي الجنس، والزمان، والمكان، فدراسة هذه الشخصية ليست إلا دراسة هذه العوامل التي كونتها وخلقتها؛ فأما الجنس فهو تلك الصفات والمقومات النفسية التي ورثها الشخص من شعبه، وأما المكان فهو البيئة الجغرافية التي تحيط بالفرد من أرض مزروعة أو صحراوية في مناخ حار أو بارد إلخ … وأما الزمان فهو ما يحيط بالإنسان من أحداث السياسة

وأحوال العمران وأطوار المجتمع، كل هذه المؤثرات الجنسية والزمانية والمكانية تتعاون على خلق شخصية الأديب والشاعر فتفرغها في قالب معين، ثم تنتج هذه الشخصية أعمالها الأدبية، فدراسة هذه الأعمال لا تتحقق إلا بدراسة هذه الشخصية ودراسة هذه الشخصية ليست إلا دراسة العوامل الموروثة والمحيطة التي اجتمعت على تكوين الفرد، ثم اختار تين الأدب الإنجليزي موضوعًا لتطبيق نظريته، فألف كتابه الشهير عن تاريخ الأدب الإنجليزي، وفيه يدرس الجنس الإنجليزي ويكون لنفسه فكرة عنه، ثم يدرس في كل أديب وشاعر الظروف الزمانية والمكانية التي أحاطت به ليثبت أن هذا الأديب ليس إلا هذه المؤثرات ممثلة في شخص.

كان تين ناقدًا، ولكنه سلك في نقده طريقة خاطئة، كان دارسًا جماليًّا كبيرًا، وكان مؤرخًا أدبيًّا موهوبًا، ومعنى ذلك أنه كانت به المؤهلات لأن يكون ناقدًا كبيرًا، فكان يستطيع أن يحكم الحكم العادل على من ينقده، ولكنه لم يسلك سبيل النقد الأدبي الخالص.

لم يكن لدى تين الموهبة الأدبية الصافية، فلم يكن يستطيع أن يتفهم الجليل والرائع في الأدب، ولم يكن يستطيع أن يفهم أن سر الأدب إنما يختبئ في الكلمات المتلألئة المضيئة، أو هو كانت لديه نواة هذا الفهم، ولكنه لم ينمها ولم يفسح لها المجال للظهور بما اتبع من نظرية صارمة في نقده.

فتين هو أكبر مثال للأضرار التي يؤدي إليها ما يسمى بالفلسفة في النقد، ولو أن تين قاوم ميله هذا وأعد نفسه لأن يتلقى الحقائق في بساطة ثم يقارن بينها، إذن لربما كان أحد أعاظم النقاد في العالم.

ولا شك أن تين كان لديه استعداد لذلك، وهذا الاستعداد ظاهر من أكبر عمل ألفه في حياته وهو Origines de la France Contemporaine.

بدأ تين وهو شاب — ولكن في سن عدم النضوج — بدراسته الشهيرة عن لافونتين و livy. وفيها يركز النظرية التي اخترعها سنت بيف، وهي البحث فيما للأديب من الظروف، والأجداد، والقطر، والأمور المحيطة، والدين، والأذواق، والأصدقاء، والمهنة، والعمل، والقطر، والأمور المحيطة، والدين، والأذواق، والأصدقاء، والمهنة، والعمل، ولكن سنت بيف حين كان يتبع نظرية لم يكن يؤدي بها إلى الجفاف والجمود، بل كان دائمًا يحتفظ بها بسيولة ومرونة، أما تين فجاء فركز هذه النظرية وبلورها، ولكن تحت ضغط فكرة فلسفية جازمة، فاستحالت إلى بحث عن الأصل الجنسي، والعصر الزمني،

والبيئة أو الــ Milieu العامة التي تحيط بالفرد، ثم البحث في المدرسة الأدبية للأديب وفي أدبه كما لا بد أن يكونا تحت تأثير كل تلك المؤثرات الظاهرة الاضطرارية. فالأديب سواء أكان شكسبير أم فولتير، دانتي أم سرفانتيز، ليس إلا مجرد قطعة خلقت خلقًا وصنعت صنعًا.

ثم أي مجال اختاره تين ليطبق نظريته؟ الأدب الإنجليزي، ولو أن تين كان حكيمًا واختار أدبه القومي الفرنسي لكانت النتيجة أقل سوءًا، فقد كان يساعده على عمله أنه كان يستطيع أن يقدر ويحكم تقديرًا مباشرًا، كان لا بد بالطبع أن يكون في عمله أخطاء ونقائص وشذوذات، ولكنه كان يكوّن تاريخًا قيمًا نفيسًا للأدب الفرنسي.

أما كتابه الشهير (تاريخ الأدب الإنجليزي Histoire de la Litterature Angiaise) فحقًّا إنه من أبرع الكتب، ومن أكثرها تشويقًا وطلاوة، وحقًّا إنه هو تاريخ الأدب الذي يكون في ذاته مادة أدبية عظيمة، ولكن كل ميزاته التي يمتاز بها ليست مما يتصل بموضوعه، أما فيما يتعلق بموضوع ككتاب في تاريخ الأدب فالكتاب لا قيمة له تقريبًا.

أما الذي يقرأ هذا الكتاب وهو يعرف تاريخ الأدب الإنجليزي، ويعرف الشعراء والأدباء الذين ذكرهم والذين لم يذكرهم تين، فإنه واجد في الكتاب لذة وتشويقًا وإن لم يجد فيه زيادة معرفة، وأما من لا يعرف الكتاب والشعراء المذكورين والمتروكين فإنه سوف يخرج منه تائهًا ضالًّا، فإن تين أولًا لم يكن لديه المعرفة الكافية — وإن كانت لديه المعرفة الكثيرة — ولم يكن تام الانكباب على تأليف كتابه، بل كانت له عوائق من المشاغل والمهام فلم يقبل عليه بهذه الحماسة الملتهبة التي أبداها فيما بعد حين ألف الــ Origines. وتين يترك فترات بأكملها من عصور الأدب الإنجليزي، وخاصة حين تكون اللغة أو اللهجة مثار صعوبات، يتركها ويثب إلى ما بعدها دون اهتمام أو مبالاة، ولسوء الحظ لا يتركها صامتًا. وأولئك الكتاب الصغار الذين يعطون مفتاحًا لأسرار الأدب أعظم بغير شك مما يعطيه كبار الكتاب لا يتلقون منه إلا انتباهًا قليلًا جدًّا، والكتاب فاقد بالضرورة لتلك العواطف القومية الغريزية المهمة التي تهدي الإنسان إلى كثير من الحق والصواب. ولا شيء يتدخل لينقذ الناقد من تأثير نظريته، فقد كوَّن لنفسه تحت تأثير هذه النظرية إنجليزيًّا نموذجيًّا ضخم الأقدام — محترمًا للسلطات والرؤساء — ما دام الأولاد الإنجليز يدعون أباهم حاكمًا: governer — بروتستانتيًّا، هادئًا كئيبًا وكثيرًا غيرها من الصفات. هذا الإنجليزي المثالي ينحته ويعجنه ويصوره الجنس والزمن والبيئة فيصبح شوسر، وشكسبير، وبوب، وبيرون، ثم إن أدب بيرون

وبوب وشكسبير وشوسر يجب أن يصدر في تسلسل اضطراري! وليس من الضروري أن نزيد شيئًا على ما قاله سنت بيف و Scherer من الأسى والتأسف لهذه المحاولة، وكلاهما فرنسي خالص، وكلاهما متقن للأدب الإنجليزي كأكمل ما كان عليه فرنسيون قلائل، وأحدهما في الذروة من الموهبة النقدية والثاني في مرتبة عالية منها، وإنما يكفي أن نقول إن تاريخ الأدب الإنجليزي لتين على عظم الكتاب وعظم الكاتب ليس فقط من وجهة النظر النقدية خاطئًا، بل هو بكل تأكيد لا قيمة له، فهو لا يعطي الإنجليزي صورًا مفيدة مستقلة عن الأدباء كما يراهم غيره، وأما للأجنبي فإنه يعطي سخافات خاطئة وضارة.

ولنعط أمثلة على ما تقول، وإلا عد منا هذا الكلام ضد كاتب عظيم وكتاب عظيم هراء، فقارن مثلًا بين ما كتبه عن دريدن وما كتبه عن Switt. فأما ما كتبه عن دريدن فلا أتردد في هذا القول بأنه من أسوأ النقد التي كتبها كاتب كبير، وأما ما كتبه عن سويفت فمن أحسن هذه النقديات، ولكن لماذا؟ لأن سويفت على كونه أديبًا كبيرًا هو قطعة، فيستطيع تين أن يضمه إلى نظريته، وأما دريدن فليس قطعة بحال، إلا في النواحي الأدبية الخالصة التي يستحيل عن الأجنبي أن يقدرها حق التقدير. فدردين متفرق متناقض متبدل فإذا ما اتخذت نظرية عامة عنه أو حاولت أن تطبق عليه نظرية عامة اصطدمت توًّا بالصعوبات.

وأما كيتس، وهو حقًّا شخصية عظيمة، فإن كلام تين عنه فاسد باطل، وأما عن شلي، فكلامه سخيف مضحك، وهو لا يزيد على الإشارة إلى براوننج وأغلب أعماله الجيدة كان قد صدر حين كتب تين تاريخه.

وأحيانًا يتساءل الإنسان حين يقرأ ما كتبه تين عن أديب: أفرأى تين هذا الأدب حقًّا؟ وفي كل الأحوال يؤدي إهماله للشخصيات الصغيرة إلى أن تكون كتاباته عن الشخصيات الكبيرة خاطئة ناقصة.

أما أن تين قد ابتدأ مع سنت بيف فهذا ما لا شك فيه، ولكنه ينتهي إلى نقطة معارضة كل المعارضة لفكرة سنت بيف، فهو يتكلم عما لم يره.

بين كولردج وآرنولد أو النقد الإنجليزي بين ١٨٣٠–١٨٦٠

ماكولي Macaulay

ماكولي أحد كبار الكتاب والنقاد الإنجليز، وكان يعد في عصره أكبر كتاب النثر في ذلك العصر، أما الآن فتاريخ الأدب الإنجليزي يقدم عليه كارليل ورسكن. ولد توماس ماكولي في سنة ١٨٠٠ — وكان طالبًا ممتازًا في جامعة أكسفورد— ثم افتتح حياة عملية ناجحة إلى أقصى حد يصل إليه النجاح بمقالة عن ملتن نشرت في مجلة إدنبره Edinpurgh Review في أغسطس ١٨٢٥. ثم شارك في السياسة وأصبح عضوًا في مجلس العموم واشتهر كخطيب وسياسي، ولكنه في كل هذه المدة كان يكتب بانتظام في مجلة إدنبره، ثم دخل إلى الهند في منصب سياسي من سنة ١٨٣٤ إلى ١٨٣٨، وحين رجع إلى إنجلترا عاد إلى الحياة السياسية، وبعد جهاد سياسي عنيف رفع إلى مرتبة الأشراف وأعطي لقبًا رفيعًا، وأكبر عمل أدبي لماكولي هو كتابه: تاريخ إنجلترا منذ جلوس جيمس الثاني. وقد طبع المجلدان الأولان منه في سنة ١٨٤٨ فلقيا من الرواج العظيم ما لم يلقه أي كتاب تاريخي قبلهما، وقد ظل رغم انهيار صحته مكبًّا على إتمام هذا الكتاب، فأصدر المجلدين الثالث والرابع في سنة ١٨٥٥، وصدر المجلد الخامس بعد وفاته الفجائية في سنة ١٨٥٩ (أي عاش ٥٩ سنة).

وأهم ما يلاحظ في حياة ماكولي ذلك الرواج العظيم الذي لقيه من أغلب طبقات الجمهور، حتى قيل إن مقالاته الأدبية الخالصة كان يقرؤها عدد كبير ممن لا يفكر عادة في النقد، ويرجع ذلك إلى أنه اجتمعت له صفات: منها ما يتصل بالكفايات العظيمة التي توفرت له ومنها أسباب أخرى لا تتصل بكفاية أو موهبة، فقد كانت لديه مقدرة عجيبة على أن يجعل كل ما يلمسه شائقًا ممتعًا، فمهما كان موضوع كتابته، فإن كلامه يفيض بالحيوية واللذة، وندر أن يكتب صفحة مملة بليدة، وكان في قدرته على قص القصص واسع الخيال، حي التصوير، متعدد الصور، وكان ماكولي من خير المعبرين عن الروح الإنجليزية والنفسية الإنجليزية فلقيت كتاباته رواجًا لدى الرجل العادي لأنه يحسن التعبير عن مشاعره وإحساساته دون أن يصادمها أو يتحداها، وكان ماكولي رجلًا عمليًّا واقعيًّا يواجه الحياة كما هي ويعترف بها، ويكره الأوهام والمبهمات، ويوافق النزعة الواقعية التي سادت إنجلترا في عصره، بينما كان كاريل ورسكن يحملان عليها وينادیان بالويل والثبور ويتخذان موقف المتحسر على الأخلاق

والعوالم المثالية، فكانا بذلك يصادمان اطمئنان الإنجليزي إلى هذه الحياة الجديدة العملية، ولذلك وجد الإنجليزي في ماكولي متنفسًا أوسع مما وجد في معاصريه، ثم إن ذيوع كتابات ماكولي في عصره ترجع أيضًا إلى سطحيته فهو ضحل سطحي في كتاباته عن التاريخ والشخصيات فكان أقرب إلى الفهم العام، ثم أسلوبه؛ فقد كان أسلوبه خلابًا فياضًا بالحيوية والإمتاع والفكاهة. لم يكن ماكولي مفكرًا كبيرًا، ولم يكن ناقدًا أدبيًّا كبيرًا، ولم يكن كبيرًا في التاريخ أو السير، وكان كثيرًا ما ينساق إلى المبالغة بحبه للتأكيدات الجازمة وللمبالغة الشديدة البعد عن المعقول، ولكنه كان رغم ذلك ممتازًا، وإليه أكثر من غيره يرجع الفضل في ذيوع ذوق للأدب بمقالاته، بينما يظل كتابه التاريخي عن تاريخ إنجلترا منذ جلوس جيمس الثاني أمتع الكتب التاريخية في اللغة الإنجليزية.

كان ماكولي وكارليل أكبر شخصيتين في النقد الإنجليزي من ١٨٣٠ إلى ١٨٦٠ فأما ماكولي فهو مثال آخر لمن يوهب استعدادًا كاملًا لأن يكون من أعاظم النقاد ثم لا يصل إلى المرتبة العليا من النقد، فحين تقرأ مقالاته الأولى النقدية التي كتبها في سن الرابعة والعشرين تدهشنا تلك الدائرة الواسعة من المعارف التي تهيأت له في هذه السن، والتي لم نشهد نظيرًا لها في مثل هذه السن إلا عند سوني، فهو قد أتقن الآداب الكلاسيكية (أي اليونان والرومان) وهو قد أجاد الأدب الإنجليزي المتأخر إجادة فائقة، وكانت له معرفة تامة تقريبًا بالإيطالية، ثم هو لا يجهل الفرنسية وإن لم يستلذ أدبها في أي فترة من فترات حياته، ثم هو قد أضاف أخيرًا إلى هذه المعارف الإسبانية والألمانية، ثم هو ليس يعرف فحسب، بل هو يحب أيضًا، فهو في مقالاته الأولى التي نشرها في مجلة Knight’s Quarterly يبدو منه شغف بالأدب وظمأ إلى التقدير والتذوق والحب، فإذا رأينا كل هذه الميزات انتظرنا أن يكون ناقدًا كبيرًا جدًّا، وخصوصًا إذا أضفنا إلى ذلك ما وهب من أسلوب ممتاز قد جمع خصائص الذيوع والرواج، وقد يقول البعض: إن هذا الانتظار قد حقق، ولكني لا أظن ذلك، فلم يصل ماكولي إلى ذروة المقدرة النقدية.

بل إن في هذه المقالات الأولى نفسها البذور التي إن وجدت المجال للشعر حالت دون صاحبها وأن يكون ناقدًا ممتازًا، فأولها ميله المشهور إلى المبالغة، فماكولي يحب كل الحب هذه الجمل الجازمة الحاسمة، ويحب أن يستعمل أفعل التفضيل لدرجة خطرة تضاد موقف الناقد كل المضادة، وحتى تفضيلاته الصادقة المعقولة القائمة على أساس من الصحة والبرهان تفقد كثيرًا بأسلوبها الجارف المبالغ الجازم، ثم هي تفقد

كثيرًا أيضًا بعادته الخاطئة في أن يظهر اللون الأبيض شديد النصاعة بأن يحيطه بالسواد الحالك (أعني أنه لكي يظهر أن من ينقده أعظم الناس في فنه يهوي بكل مشاركيه في هذا الفن إلى الحضيض متناسيًا كل ما لهم من ميزات). فهذا المديح الذي يصبه صبًّا على دانتي لا يبدو له كافيًا إلا إذا اقترن بانتقاص بترارك والتقليل من شأنه بغير حق، بينما يدفع بتاسو ومارينو وجواريني وماتاستاسيو إلى زاوية الخمول والاحتقار. (وهم من كبار كتاب الطليان في عصر النهضة).

ثم لعبت بماكولي حزازاته السياسية فأفسدت حكمه في بعض الأحيان، ولكن ليس هذا بالشيء الخطير، فإنه وإن كان في ذاته خطرًا على النقد الصحيح إلا أنه قد كبر بين النقاد حتى صار شيئًا عاديًّا، وإنما الخطر الأكبر الذي سيقضي على البذرة النقدية الجيدة في ماكولي هو ما نشاهده حتى في مقالاته الأدبية الخالصة التي نلمح فيها دائمًا تفصيلًا للكلام عن الموضوعات التي لا تتصل بالأدب الخالص، فهو لا يحب الأدب للأدب، وإنما هو يعالجه مفضلًا ما يتعلق بمسائل التاريخ، والسياسة، والعادات، والقصص.

ثم يترك ماكولي جريدة Knight's Quarterly إلى جريدة إدنبره، وهي جريدة سياسية وسياسية حزبية محضة، فتجد كل هذه البذور السيئة المجال للنمو والانطلاق، فتظهر مقالاته عن ملتن، وميكافلي، ودريدن، وهي مقالات قد أفسدتها جميعًا المبالغات وأفعل التفضيل.

إلا أن المرآة التي يجب أن يلتمس فيها نقد ماكولي ليست أعماله المنشورة مطلقًا بل رسائله التي أرسلها إلى Flower Ellis وهو في كلكتا، قد استغل ماكولي إقامته في الهند لأن ينكب على القراءة وخاصة في الأدب الخالص، وبنوع أخص في الكلاسيكيات (اليونان والرومان) وأفكاره التي يرسلها إلى Ellis على أقصى مقدار من الطرافة والأهمية، فهو يقول: إنه قد رجع إلى الأدب اليوناني في حماسة عظيمة تدهشه هو نفسه، فإنه لم يجد لذة في الإيطالية، ولم يلق متعة كبيرة في الإسبانية، ولكن حين عاد إلى اليونانية أحس كأنه لم يعرف قبل ذلك كيف تكون المتعة الفكرية، ثم يعطي تقديرات لأشيلوس وثوسيديس تدل على ذوقه الشعري والأدبي الناضج، ولكن تقديره لثوسيديس (المؤرخ المشهور) يبدو كأنه لم يدفعه إليه إلا ميله المتأخر إلى الأبحاث التاريخية والمسائل السياسية، وهكذا يمضي ماكولي في نقد قيم جميل لكتاب اليونان المختلفين.

ثم يجيء ما يكشف عن ميول ماكولي الحقيقية كشفًا تامًّا، وهو اعترافه الخطير إلى رئيس تحرير مجلة إدنبره إذ ذاك:

> إنك تعرف أنني لا أحب التواضع، ولذلك ستصدقني حينما أخبرك في إخلاص وصدق أنني لست أنجح في تحليل الأثر الذي تتركه أعمال العباقرة، لقد كتبت أشياء عدة عن مسائل تاريخية وسياسية وأخلاقية أشعر بأنها تجعلني جديرًا بالتقدير، ولكني لم أكتب قط صفحة ذات قيمة عن نقد الشعر أو الفنون الجميلة؛ بحيث أفلح بصعوبة في ثني نفسي عن إحراقها لو استطعت إلى إحراقها سبيلًا، كان هازلت يقول دائمًا عن نفسه: لست بشيء إن لم أكن ناقدًا، أما أنا فإنني أقول العكس تمامًا. إن لي استلذاذًا قويًّا حادًّا لأعمال الخيال، ولكني لم أعود نفسي قط على تحليلها. ثق بمعرفتي بنفسي، أنا لم أكن في أي فترة في حياتي متأكدًا من شيء كما أنا متأكد مما أقول لك الآن.

والحق أن هذا الحكم الشخصي من رجل مثل ماكولي في سن الثامنة والثلاثين بعد خمسة عشر عامًا في الممارسة الأدبية المنتظمة هو كلام نهائي، ولكنه يؤكد لي شيئًا كنت قد كونته لنفسي قبل ذلك.

وفي الـ Essays التي ألفها ماكولي نجد نفس هذه الصفات التي يتصف بها نقده. حقًّا إنها لا تخلو من مناقشات أدبية خالصة، ولكن الميل الأكبر فيها إنما هو للمسائل التاريخية والسياسية والأخلاقية بينما يقلل من قيمتها نفس العيب الذي يتسم به ماكولي من حبه للمبالغة والتفصيلات الجارفة.

ومهما يكن من أمر فماكولي ناقد، وهو كان في أيامه ناقدًا كبيرًا، وهو لا يزال ناقدًا لا بأس به، ولكننا لا نعده من كبار النقاد نظرًا لمبدئنا من تفضيل النقد الأدبي الخالص.

كارليل Cariyle

كارليل من أكبر كتاب الإنجليز الثائرين في عصره وهو العصر الفكتوري أو عصر تنيسون نسبة إلى شاعره الأكبر، ويمتد من ١٨٣٠–١٨٧٧. ثم هو أحد القوى الأخلاقية الكبرى التي تؤثر في العالم الحديث. ولد توماس كارليل في ١٧٩٥ ونشأ أولًا نشأة دينية روحية ثم تطرق إليه الشك والريب، وظل يلقى الشدائد في هذه الشكوك النفسية

إذ كانت له طبيعة بالغة الحساسية، ويحاول أن يتخلص من هذه الظلمات حتى أفلح أخيرًا في استعادة إيمانه القديم بالإله وبالدينيات وبالأخلاقيات، ولكنه وإن كان قد جاءه الخلاص النفساني أصبح ضحية مزاج سوداوي جعل حياته بائسة شقية ولون كثيرًا من أفكاره وآرائه، وكان يحصل على رزق ضئيل محدود من دروس خصوصية يعطيها ومن الكتابة المأجورة، وفي ١٨٢٥ نشر أول مؤلف مستقل في هيئة كتاب وهو حياة شلر Life of Schiller. ثم تزوج في ١٨٢٦ امرأة ذات مواهب ثقافية مشرقة واستمر بضعة أعوام يكتب للمجلات وخاصة عن الأدب الألماني والأدب الذي وجد فيه على حد تعبيره: جنة جديدة وأرضًا جديدة، ثم مات والد زوجته فورثت عنه منزلًا ريفيًّا صغيرًا في وسط المروج الإسكندرية. وفي هذا المنزل ألف كارليل كتابه الأعظم: Sartor Resartus وهو أيضًا أحد الكتب الكبرى في الأدب الإنجليزي الحديث، وفي الكتاب الثاني منه يقص علينا تاريخ جهاده الروحي العنيف بين الشكوك والإيمان في لهجة حارة ملتهبة، ثم نشر مؤلفه «الثورة الفرنسية» في ١٨٣٧ ونشر محاضراته عن «الأبطال وعبادة الأبطال» في ١٨٤١. وكان يلقي محاضرات هذا الكتاب في سنتي ٣٩، ٤٠ وهو الكتاب الذي يحتوي تقديرًا عادلًا لمحمد الرسول، ثم نشر مؤلفات اجتماعية وتاريخية، وماتت زوجته في ١٨٦٦ فكانت وفاتها صدمة لم يفق منها طول حياته الباقية، فأصبح متشائمًا كارهًا للعالم حوله، وظل سنوات ثائر النفس محزون الفؤاد حتى مات في ١٨٨١.

ولكارليل أسلوب فريد في اللغة الإنجليزية بكثرة مفرداته وبجمله المبنية بناء غريبًا وبما يتخلله من قطع، واعتراض، والتفات فجائي، وعلامات التعجب والاستفهام والشولات، وهو خير معبر عن نفسية كارليل وخير مصداق على المثل المشهور: إن الأسلوب هو الرجل.

وكان كارليل يتكلم باحتقار عن الفن كفن، ولم يكن يصبر على الناحية الأدبية الخالصة من الأدب، ولكنه كان رغم ذلك من كبار الأدباء الفنانين في الأدب الإنجليزي، فهو لا يجارى في تملكه وسيطرته على العبارة الأنيقة المليئة بالحيوية. وكان يستخدم السخرية والتهكم استخدامًا جيدًا فعالًا، فبينما هو يكاد يرتفع إلى مصاف الأنبياء والشعراء من نزعته الروحانية المتأججة وخياله الرقيق إذا به لا يقل عبقرية في الفكاهة والتندر والسخرية.

وكان كارليل في فلسفته puritan خالص البيوريتانية بل إنه فيه وجدت الروح البيوريتانية القوية التي كانت منتشرة في القرن السابع عشر متنفسها الأخير، وكان

شديد التعصب للأخلاق الفاضلة لا يطيق أقل تسامح في التعاليم الخلقية، وكان مجرد الضعف الخلقي لا يقل شناعة عنده عن الارتكاب الفعلي للجريمة.

وسر تعاليم كارليل هو في إخلاصه، فهو مخلص للحقيقة ينشدها ويرى أن الواجب الأول في المجتمع وفي السياسة وفي الدين إنما هو البحث عن الحقيقة بأقصى جهد مستطاع، وكان التاريخ لديه هو الإنجيل الأعظم The Lager biblé الذي يدل على عدل الله في تصرفاته في الناس، ويتلخص موقف كارليل من الحياة الحديثة في أنه عدو لكل مثلها وميولها، فهو لا يؤمن بالديمقراطية، ويعتبرها فسادًا للحكمة السياسية، وكان لا يسأم أن يكرر دائمًا القول بأن جماعات الناس تحتاج إلى قيادة بطل Hero أو رجل صالح able man. وحارب النزعة المتفائلة التي نشرها في إنجلترا في ذلك الوقت الرخاء الاقتصادي الناشئ عن رواج التجارة الإنجليزي، وأخذ ينادي بتعاليمه عن الحياة الروحية في مجتمع فتنته الثروة والمال، ويجاهر بأن الله والخلاص الروحي هما الحقيقة الوحيدة في الحياة، وبالطبع لم يستطع كارليل أن يقاوم تيار عصره، ولكنه كان ولا يزال منبعًا فياضًا متدفقًا للنزعة الروحانية والقوى النفسانية الدينية والأخلاقية.

إن الصفة العامة التي يتصف بها نقد ماكولي من بعده عن الروح الأدبية الخالصة وعدم جنوحه إلى التحدث عن الفن كفن نجدها أيضًا في نقد معاصره وخصمه ومصححه كارليل، حقًّا إن هناك اختلافات كبيرة بين هذين الكاتبين الكبيرين المتعاصرين في نزعتهما ومشاربهما ونفسياتهما ولكنهما يتفقان في تغلب النزعة الفلسفية عليهما.

وقد يبدو غريبًا لأولئك الذين يعدون كارليل أكبر مشجع ونافخ في ملكاتهم الذهنية والثقافية ويجعلونه من أعظم العظماء في الأدب كله، قد يبدو غريبًا لهم أن نتساءل هنا عن مكانة كارليل كناقد.

يتخلل نقد كارليل كل مؤلفاته تقريبًا، فلا تكاد تخلو إحداها من انتقادات شتى، والقارئ للـ essays التي كتبها يلاحظ كيف أن قدرته النقدية كانت تتضاءل بمرور السنين، فهو يبدو في المقالات الأولى منها ناقدًا أدبيًّا خالصًا، إذ تحتوي هذه المقالات المبكرة على مقدار طيب من النقد الأدبي الخالص، وقد يوجد بها بعض المغالاة في قيمة الثقافة الألمانية وخاصة في مقالته عن جوته، ولكنه لا يبالغ في هذه المغالاة، ثم إن نقده في هذه المقالات الأولى نقد جيد حقًّا منظم ومؤسس على أدلة وحجج، قوي صاف معًا، فمقالته الأولى من أحسن النقد الإنجليزي الذي يستحق القراءة والدراسة.

ولكنه يأخذ يبتعد عن الناحية الأدبية ابتعادًا تدريجيًّا، فيفقد شيئًا فشيئًا نزعته الأدبية الخالصة حتى يستحيل آخر الأمر إلى عدو صريح لما يسمى الأدب الخالص أو الفن كفن.

يترك كارليل فيما ينقده الجانب الأدبي المحض ويهتم بأشياء أخرى، ويبدو هذا في كل المقالات التي تتلو المقالات الأولى.

ولنأخذ منها مثالًا، مقالته عن ديدرو، فبرغم أن ديدرو كان أديبًا خالصًا كأخلص ما كان عليه أديب في التاريخ فإن كارليل لا يتكلم عن ناحيته الأدبية، فهو لا يتكلم عن ديدرو الأديب، إنما هو يتحدث عن ديدرو الرجل وعن صلته وعلاقته بالعقلية الفرنسية والمجتمع الفرنسي، ثم هو في مقالاته الأخيرة قد يختار موضوعات لا صلة لها بالأدب كحديث عن ميرابو الذي لم يؤلف كتابًا قط.

ثم يتخذ موقفه النهائي في Larter-arey Pamphlets، ففي هذا الكتاب يهاجم الأدب الخالص أو الفن كفن، فليس أدب هومير عنده إلا تاريخًا، والفنون لم ترسل إلى هذا العالم لتلهو وترقص، أما الأدب فإذا ظل متبعًا للروحانية والتعاليم النفسانية فيها، وأما إذا استحال إلى مجرد متعة نفسية ولذة روحية فإنه يكون شيئًا لا فائدة منه ولا أمل فيه.

ثم يستمر كارليل على هذا الموقف الذي اتخذه فلا يتبدل عنه بحال في أي كتاب أو مقال أو عمل قام به بعد ذلك في سنيه الأخيرة.

فرجل يتكلم هكذا، ويفكر هكذا، لا بد أن يفقد كل ما كان لديه من مقدرة على تحليل الأدب الخالص، بل أن يفقد القدرة على مجرد التذوق، تذوق النواحي الفنية في الأدب والفنون، إلا أنه يجب ألا نأسف على ذلك، فإن كارليل قد أتى بأشياء أخرى لم يكن ليستطيع أن يأتي بها أي ناقد أدبي خالص.

ولكن من وجهة نظر تاريخ النقد الأدبي فإن كارليل، شأنه في ذلك شأن ماكولي، يبين أن النقد الإنجليزي في الفترة من ١٨٣٠ إلى ١٨٦٠ هبط من المرتبة العليا التي كان يمكنه بلا شك أن يظل محتفظًا بها.

ماتيو آرنولد Matthew Arnold

آرنولد أحد كبار الكتاب الإنجليز في العصر الفكتوري أو عصر تنيسون وكان آرنولد إلى جانب النثر والنقد شاعرًا، وقد يعده البعض ثالث شعراء هذا العصر إذ لا جدال في أن أعظم شعرائه تنيسون وبروتنج، وآرنولد على كل حال لم يشتهر بشعره قدر ما اشتهر بكتابته النثرية. ولد ماتيو آرنولد في ١٨٢٢ وكان طالبًا ممتازًا في أكسفورد، ثم اشتغل زمنًا سكرتيرًا لأحد اللوردات، ثم صار من ١٨٥٥ إلى ما قبل وفاته بسنتين مفتشًا فنيًّا للمدارس، وأسند إليه مع ذلك كرسي الشعر في جامعة أكسفورد من١٨٥٧ إلى ١٨٦٧ وفي سنتي ٨٣، ٨٦ قام برحلات في أمريكا كان يلقي فيها محاضرات ثم توفي في ١٨٨٨.

آرنولد الشاعر: كان الشعر هو ما وجه إليه أكبر عنايته في الطور الأول من رجولته، كان شعر آرنولد شعرًا كلاسيكيًّا، وكان آرنولد يعجب باليونان إعجابًا يجاوز الحد المعقول في كثير من الأحيان فيدفعه إلى أن يضل ويزيغ، وقد دفعه هذا الإعجاب بالشعر اليوناني إلى أن اعتقد أن الشعر الجيد حقًّا هو الشعر الموضوعي الذي ينسى فيه الشاعر نفسه، وأما الشعر الذاتي النفسي الذي تبدو فيه شخصية الشاعر فهو أقل درجة في الفن. وقد كتب آرنولد أشهر قصائده الشعرية متأثرًا فيها بهذه النظرية فهي قصائد موضوعية، وفيها نلمس جهده في صنعها والتعمل لها وإتقانها بحيث نشعر أنها عارية عن البساطة بعيدة عن الصدق والطبيعة تنزع إلى التقليد والاحتذاء، إلا أن أحسن شعر آرنولد يصدر حين يتناسى نظريته فيسمح لشخصيته بالظهور فيتأثر بنفسيته وذاته، وهذا الشعر نجد عليه مسحة من الكآبة والأسى وروح الشك الثقيل، ولكن آرنولد كان روحاني النزعة متمسكًا بالمثل العليا في الخلق والواجب، ولذلك لم يكن شكه من النوع الهدام، وكان أسلوب آرنولد باردًا واضحًا، ليس فيه موسيقية أو روعة شعرية ممتازة، وكانت أذنه غير حساسة، ولكن أسلوبه كان صافيًا منحوتًا مستويًا فهو من هذه الناحية يستحق التقدير، ولم يكن آرنولد الشاعر رائج السوق كثير القراء، ولكن كان له على كل حال محبوه وإن كان عددهم قليلًا.

آرنولد الكاتب: كتابته نوعان أساسيان: عن الأدب، وعن الحياة، فكتابته عن الأدب توجد في الكتب الآتية:

(1) Essays on Criticism. two series 1888, 1865.
(2) Lectures on Translating Homée. 61,62.

(3) Mixed Essays 1879.

وهذه الكتب تتميز بعمق النظرة وحدة الذكاء ودقة الإحساس وصفاء الذوق، وكان آرنولد يعتبر الأدب كأنه نقد الحياة، وتلك كلمته المشهورة criticism of life ولذلك كان أهم ما يعنيه في الأدباء الذين يتكلم عنهم أن يتبين قيمتهم الخلقية. أما في نقد العمل الأدبي فكان آرنولد يعتبر أن النقد محاولة دائبة لا تنقطع لمعرفة ونشر أحسن المعارف والأفكار في العالم، ولم يكن آرنولد في نقده ذا منهج محدد ولذلك كثيرًا ما تفسد أحكامه الفكرة العارضة، ولكن نقده مع ذلك كان متقنًا كاملًا ملهمًا مشرقًا، أما مذهبه عن الحياة فقد حمل على عاتقه كما يقول أن يوسع من الأفق الفكري والخلقي للشعب الإنجليزي.

ويتميز نثر آرنولد بوضوحه وصفائه وبرشاقته وجاذبيته، ولكنه كثيرًا ما تشوهه الصنعة الأسلوبية والتكرار، ورغمًا من أنه يكثر من اللغة العامية فإنه دائمًا يحتفظ بنقائه وتهذيبه ولطفه، وهو إلى جانب ذلك يستعمل المداعبة والمزاح والتهكم استعمالًا فعالًا، وكانت لدى آرنولد مقدرة خارقة للعادة في أن يركز أفكاره وآراءه في عبارة خالدة رائعة.

والخلاصة أن آرنولد كان من أكبر كتاب عصره ومن أشدهم تأثيرًا في الحياة الإنجليزية، ورغمًا من أنه كان يختلف عن كارليل ورسكن في الخلق والطبع فإنه واصل في طريقته الخاصة حملاته ضد النزعة المادية التي انتشرت في إنجلترا في العصر الفكتوري.

حين نصل في تاريخنا النقدي إلى ماتيو آرنولد فإننا نصل مرة أخرى — ولكنها المرة الأخيرة — إلى أحد أعاظم النقاد، أنا ناقد أخالف خطرات آرنولد النقدية، أخالفها أشد المخالفة، وقد أعارض أحكامه الذاتية، ولكنني حينما أرجع ببصري إلى تاريخ النقد الأدبي في الفترة التي تبدأ من سنة ولادته (١٨٢٢) والتي تقارب قرنًا فإني لا أستطيع أن أجد ناقدًا قد ولد في هذه الفترة يمكن أن يسمو على آرنولد بل أن يقارن به في الميزة النقدية العامة وفي المقدرة النقدية، وإذا عممنا النظرة حتى شملت منذ عهد أرسطو حتى مولد آرنولد فإننا قد نجد نقادًا أعظم منه، أعظم منه في الابتكار وفي الإخلاص وربما في روعة الخطرات النقدية الذاتية، ولكننا رغم ذلك نجد أن آرنولد من صف هؤلاء النقاد العظام ومن طبقتهم لا يهبط عن مستواهم العام.

نجد هؤلاء النقاد الأعاظم في تاريخ النقد صنفين: أما أحدهما فهم النقاد الذين صرحوا في فترة ما من فترات حياتهم بنوع من الاعتراف أو التقرير عن عقيدتهم

الأساسية في النقد، بحيث لا تعدو أعمالهم النقدية الأخرى عن أن تكون تطبيقًا وممارسة لهذه العقيدة وتوسعًا وبسطًا لها. وأما الصنف الثاني فهم النقاد الذين لم يصنعوا ذلك قط وإنما دأبوا على بناء صرحهم النقدي مضيفين جناحًا إلى جناح وغرفة إلى غرفة وهادمين في أحيان ليست بقليلة ما سبق أن بنوه مبكرًا.

أما آرنولد فينتمي إلى الصنف الأول في عقيدته النقدية وفي ممارسته معًا، وقد صرح آرنولد بتقريره عن عقيدته النقدية في زمن مبكر جدًّا وهو لا يزيد عن سن الثلاثين إلا قليلًا، وإنما كان سن الثلاثين مبكرًا لأن آلهة النقد قد رفضت دائمًا أن تخلق ناقدًا جيدًا قبل سن الثلاثين.

نجد هذا التصريح في المقدمة التي كتبها آرنولد لما انتخبه في ١٨٥٣ من دواوينه الشعرية الأولى وأضاف إليه كثيرًا ثم طبع المجموعة في أكتوبر ١٨٥٣.

وإني لأشك في أن يكون آرنولد قد كتب في كل حياته ما هو خير من هذه المقدمة سواء في المعنى أو في الأسلوب. في هذه المقدمة تبدو نقائص آرنولد واضحة، ولكن مع ذلك تبدو ميزاته النقدية فمنها ما لا يزال بذورًا ومنها ما يبدو ثمارًا ناضجة.

وقد لخص آرنولد بنفسه في الطبعة الثانية من المجموعة مقدمته هذه، فركزها في مبدأين أساسيين: أولًا الإلحاح في بيان أهمية الموضوع subject أو الـ great action كما كان يسميه، ثانيًا الإلحاح في بيان ضرورة دراسة القدماء بقصد تصحيح الخطأ الكبير الذي وقع فيه المثقفون المحدثون وخاصة الإنجليز في اعتبار أدب القديم (اليوناني والروماني) أدب أوهام وخرافات ينقصه مطابقة العقل، وهكذا بين آرنولد بنفسه المحورين الأساسيين لعقيدته النقدية وقانونه النقدي.

في هذه المقدمة يقول آرنولد إن غرضه النقدي الأول والأخير هو الإصرار على أهمية الموضوع أو الـ action، وضرورة الاهتمام باختياره، وبيان خطأ الغرض القائل بأن المعالجة الجيدة تعوض ما ينجم عن تفاهة الموضوع ثم يذكر لماذا يختار هو في قصائده موضوعاتها من القديم، مناديًا بخطأ الرأي القائل بأن الشاعر يجب عليه أن يغامر الماضي الهزيل ويحصر كل انتباه في الحاضر.

وبعد أن يذكر آرنولد عقيدته هذه في أهمية تخير الموضوع يحاول أن يبرهن على أن اليونان قد «عرفوها وتفهموها أكثر مما نعرفها نحن» وأنهم «كانوا ينظرون إلى المجموع، وأما نحن فننظر إلى الجزئيات» وأنه بينما كانوا يبذلون أقصى اهتمامهم إلى الـ action فإننا نفضل الأسلوب والتعبير، وليس معنى ذلك أنهم أهملوا جودة التعبير بل هم على

الضد قد كانوا أرباب الأسلوب العظيم grand style. وأن نظريتهم وأعمالهم معًا تصيح بألوف الألسنة: إن كل شيء يعتمد على الموضوع all depend supon the subject. انتخب موضوعًا ملائمًا وتغلغل بإحساسك إلى دقائق مواقفه، فإذا عملت ذلك فإن كل شيء آخر سوف يتهيأ لك في نفسه.

ولنلاحظ أننا نجد هنا ناقدًا يعرف ما يعنيه، ويعني ما لم يعنه ناقد قبله، حقًّا إن كثيرين قبله نادوا بأن كل شيء يتوقف على الموضوع، ولكن لم يقل ذلك من قبل ناقد يجد الأدب جميعه أمامه وفي متناول يده، ولم يناد بذلك أحد قط منذ نصف قرن، ثم لنلاحظ أن آرنولد جمع بين شيئين بين تخير الكلاسيكيين للـ fable الخرافة موضوعًا لقصائدهم وبين احتقار وردسورث للأسلوب الشعري، فكان آرنولد يفضل الوضوح على الجمال، وشك في ما يسمى بـ التعبير expression ويفضل اللهجة التقديرية على الرمز والكتابة والاستعارة.

هذه العقيدة التي جهر بها آرنولد في المقدمة في ١٨٥٣ استمر متمسكًا بها في كتبه النقدية التالية، وأهم هذه الكتب:

(١) On Translating Homer.

(٢) The Study of Celtic Literature.

وفيهما يجمع محاضراته في أكسفورد حين كان كرسي الشعر بها مسندًا إليه.

(٣) ثم كتابه المشهور Essays on Criticism.

في هذه الكتب نجد عقيدة آرنولد وقد نمت وتنوعت ووضحت بعدد عظيم من المقالات النقدية الممتعة الكثيرة التنوع، إلا أن آرنولد يظل مع كل ذلك متمسكًا بنظريته أشد التمسك، لا يتطرق إليه أي تقهقر عن فكرته أو تغيير فيها أو تشكك في صوابها.

ونلاحظ في المنهج النقدي الذي يتبعه آرنولد أنه يتجنب التاريخ والطريقة التاريخية في النقد، فآرنولد لا يحب هذا النوع من النقد الذي يتناول التاريخ والسيرة، ويغالي في هذا التجنب مغالاة كثيرًا ما تعود على نقده بالضرر الكبير.

ولعل أشهر كتبه النقدية هو Essays in Criticism وهو مجلدان. ومقدمة هذا الكتاب تفيض بالحيوية والإشراق، والمقالتان الأوليان فيه تشرقان بنفس الحيوية والتدفق، وإن في هاتين المقالتين من الإمتاع للذهن والإشباع للذوق والإرهاف للحس ما يجعلنا نتسامح مع ما يبدو من آرنولد من معرفة ناقصة بالأدبين الألماني والفرنسي حين كان يحاول الاستشهاد منهما على صحة أقواله.

أما المقالة الأولى The Function of Criticism at the Present Time فتتخلص في أن علاج ما قد يكون أو ما هو كائن في الأدب الإنجليزي من مواطن النقص إنما هو النقد، وأن مهمة النقد إنما هي أن يستكشف الآراء التي يجب أن يتأسس عليها الأدب الإنشائي، وأن النقد هو محاولة لمعرفة أحسن المعارف والأفكار في العالم: Attemp to know the best of that is know and thought in the World. وأن الأدب الأجنبي مفيد على الأخص لأنه بالطبيعة يغطي ما ينقص الأدب القومي.

وأما المقالة الثانية infuence of academics فتستعير هذه الآراء وتستخدمها في تمجيد شأن الأكاديميات وضرورة إنشائها والمقارنة بين النتائج التي أدى إليها انعدام هذا التأثير في النقاد الإنجليز والتي سببها وجود الأكاديميات في النقاد الفرنسيين، الأمر الذي عاد على النقد الإنجليزي بالضرر بينما استفاد النقد الفرنسي، ونرى من المجلد الأول من الـ essays أن آرنولد ينتقص من قيمة النقد الإنجليزي ويبالغ في هذا الانتقاص إلى حد الظلم والخطأ، ولكنه محق على الأقل في الغض من قيمة النقد الإنجليزي في فترة شبابه ورجولته الأولى، أي من ١٨٣٠ إلى ١٨٦٠ فقد كان النقد الإنجليزي في هذه الفترة كما رأينا دون مستوى النقود الأخرى ودون مستواه هو في العصور الأخرى، وإنما جاء آرنولد نفسه ليعيد بناء هذا النقد ويجدده ويصلحه.

وكذلك كان آرنولد محقًّا حين قال: إن النقاد الإنجليز لا يشغلون أذهانهم بالقدر الكافي، وإن العقلية الإنجليزية تبدو غير مثقفة ولا متجددة إذ ترفض قبول المبادئ النقدية الصحيحة.

وإن كثيرًا مما يحتويه هذا الكتاب لصحيح صائب جيد، ولم يناد آرنولد قط بنظرية صادقة خالدة صحيحة لكل العصور ولكل الأجناس كما نادى بألا نهمل النقد أبدًا، وكما دعا إلى أن نقارن الآداب للأمم المختلفة، والآداب للأزمنة المتغايرة.

في هذه المقالات يحبونا آرنولد بمقدار فائق عظيم من المهارة النقدية ومن الإشراق والإبداع ومن الخلق والإنشاء، ولست أجد مجلدًا واحدًا آخر في النقد يفوق هذا الكتاب في نصاعة نقده، ولا يهم أن نوافق أو لا نوافق على أحكامه ولا يهم أنه أخطأ حين بالغ في الانتقاص من قيمة الأدب الإنجليزي من ١٧٩٨–١٨٣٤ كل ذلك ليس بذي بال، إنما المهم هو أن آرنولد في هذا الكتاب يمتعنا بالنقد الجيد الممتاز الملهم، الرائع المتنوع، المقارن المتذوق، وهو في نفس الوقت نماذج صادقة من الأدب الإنشائي.

ونعود مرة أخرى إلى نظرية آرنولد الأساسية في أهمية الموضوع وفي ضرورة العناية بانتخابه وتخيره. نعود إليها لنلاحظ أنها لم تكن سوى رد فعل لما استرسلت

فيه الرومانتيكية من غض من شأن الموضوع وادعاء أن كل شيء إنما يتوقف على إتقان المعالجة والممارسة وأن لا شيء مطلقًا يعتمد الموضوع، وقد رأينا مغالاة فكتور هوجو في هذا الرأي وعرفنا خطأه في مغالاته، فالآن جاء آرنولد برد الفعل وقام يحد من مبالغة الرومانتيكية وينادي بما للموضوع من الشأن الأكبر.

وسواء أكنت ممن يؤيدون هذه النظرية أو ممن يرفضونها، وسواء أكنت ترى أن كل شيء يتوقف على الموضوع أو أن كل شيء يتوقف على النتيجة، فليس يهم ذلك في تبين منزلة آرنولد النقدية، وإنما المهم أن نتساءل: كيف يستطيع هذا الناقد أن يعبر لنفسه وأن يحمل إلى قارئه التقدير الصائب والمتعة الفائقة للأدب؟ تلك هي المسألة، وقليل من النقاد من يتفوق على آرنولد في هذه الرسالة النقدية، فإذا أنت سألته حكمًا واضحًا نهائيًّا كاملًا عن عمل رجل ما، وإذا أنت سألته عن تحديد منزلته في عالم الأدب تحديدًا مضبوطًا، فإن آرنولد لن يجيبك إلى هذا الطلب، وإنما يمنعه من ذلك نقص طريقته النقدية من الوجهة المنطقية والمنهجية، وكراهيته لقراءة مسألة لا تجتذبه ولا تمتعه، وأخيرًا خطؤه الجسيم في إهماله للنقد التاريخي، ولكن آرنولد قد صرح لنا بهذا منذ البدء وأعلمنا أننا لن نجد عنده نقدًا تاريخيًّا، أما إذا تطلبت من آرنولد ملاحظات نقدية جيدة وخطرات نقدية ثاقبة حساسة مُلْهَمة ومُلْهِمة، عن الرجل، أو عن العمل، أو عن ذلك الجزء أو غيره من الرجل أو العمل، وقد صيغت في تعبير جذاب شائق وألفت في عبقرية ومهارة، إذا تطلبت منه هذا فلن تجد ناقدًا سواه يتفوق عليه.

وليست هذه هي كل ميزات آرنولد النقدية، فإن آرنولد هو حقًّا أول ناقد ألح في بيان أهمية النقد المقارن للآداب المختلفة، هذا الذي كانت ممارسة اللاشعورية من أهم عوامل قيام الحركة الرومانتيكية. ولقد كان آرنولد أول من قام بهذه المقارنة في إنجلترا بانتظام ومواظبة، فلقد كان الإنجليز في النصف الأول من القرن التاسع عشر قد أهملوا الإسبانية والإيطالية بعد أن كانوا طالما أتقنوهما فيما مضى، ففقدوا عنصرين هامين مما يمد النقد ويدعمه. وكان احتقار الإنجليز للأدب الفرنسي في القرن الثامن عشر قد عاد على أيدي رجال مثل كولردج ودي كوينسي De Quincey فجهل الإنجليز هذا الأدب الذي هو أفضل مصحح لأخطاء الأدب الإنجليزي وأكبر مكمل لمواطن نقصه، وحقًّا إن الألمانية كان الإنجليز قد بالغوا في تعظيم شأنها، ولكنه تعظيم لا يقوم كثيرًا على المعرفة والعلم، كما أنه بالنسبة للأدب الأوروبي في القرون الوسطى لم يكن هنالك أي تقدير نقدي عام.

ثم لنلاحظ ما فعله حين نادى بأهمية الموضوع من حدة لمغالاة الرومانتيكيين في الانتقاص من قدره، فإن النقد الرومانتيكي كان وشيكًا أن يضل ويزيغ فيصير أحكامًا شخصية انفعالية فردية لا تقوم على أساس من مبدأ أو قاعدة مقررة، وذلك حين كان لا يحكم على العمل إلا بنتيجته فيما يسمى الحكم بالنتيجة judging ley the result.

ثم لنلاحظ دعوته إلى الاحتراس من خلط الحكم الأدبي بالحكم اللا أدبي، ولم يعارض أحد كما عارض آرنولد التطرف في المناداة بنظرية أن الفن للفن وحده، كما أنه لم يناد أحد كما نادى آرنولد بضرورة الاحتراس من ترك العواطف القومية والحزبية والمذهبية تتدخل في الأدب نفسه وفي النقد الأدبي.

فما أداه آرنولد إلى النقد الإنجليزي هو إذن أجلّ من أن يوفى حقه من الثناء، فلقد كان أول القواد الذين قاموا بإصلاح الحالة التي هوى إليها النقد الرومانتيكي من التفكك والتشعب وعدم القيام على أساس من النظام والترتيب، فإذا أضفنا إلى ذلك ميزاته الخاصة قدرنا منزلته ومكانته، حقًّا إن ماتيو آرنولد لا يمتلك صواب الحس وصحة العقل كما يمتلكه كولردج، وحقًّا إنه لا يمتلك القوة التي يمتلكها جونسون، وحقًّا إنه لا يمتلك التقدير النفيس الفاخر الذي يمتلكه لامب، وحقًّا إنه لا يمتلك التقدير النظامي الحماسي الذي يمتلكه هازلت، ولكنه لا يهوى إلى حالة غياب الحس وفقدان الشعور التي تصيب كولردج، وأحكامه أكثر دقة مورقة من جفاف جونسون وبلادته، ودائرة اطلاعه كانت أوسع من دائر اطلاع لامب، وثقافته ومهارته ترفعانه فوق هازلت.

فماثيو آرنولد: بنظامه وترتيبه اللذين لا يصلان إلى حد التقيد والجمود. وباطلاعه الواسع الذي لا يشوبه تظاهر بالعلم أو تشدق بالمعرفة، وبرقته ودقته اللتين لا يخالطهما ضعف أو سطحية أو تفاهة، وبحماسته التي لا ينتقصها خلط أو تهويش، بكل ذلك يكون ماثيو آرنولد واحدًا من أعاظم النقاد الإنجليز، وإذا ما جعلتنا محاسنه وميزاته نتناسى مواطن نقصه فإن يصير من أعاظم النقاد في تاريخ النقد العالمي.

الباب الثاني

تاريخ النقد في القرن العشرين

عرض سريع مختصر لسير الآداب الفرنسية ونقدها منذ مطلع القرن العشرين

عصر الرمزية وما قبل الحرب العالمية الأولى

(١) الشعر

انتهى الأمر بعد عام ١٨٨٩ بأن أصبح المذهب الطبيعي Naturalisme تافهًا وهزيلًا، وأخذ الأدباء يتجهون من تلقاء أنفسهم إلى الموضوعات النفسية، فاكتسبوا حاسة الغموض وغريزة التعاطف العامة، ولا جدال في أن الآداب الأجنبية كانت ذات أثر بالغ في هذا الاتجاه، وبخاصة الآداب الروسية (دستوفسكي وتلوستوي) والآداب الإنجليزية (كبيلنج) والآداب الألمانية (نيتشه) والاسكدينانية (إبسن) والإيطالية (دانينزيو). ويمكن أن يطلق على هذه الحقبة الجديدة اسم (عصر الرمزية)، وإن كان هذا الإطلاق يصدق على الشعر بوجه خاص، وكان في طليعة رواد الشعر الرمزي في هذه الحقبة فرلين Verline (١٨٤٤ / ١٨٩٦، مالارميه Maliarmé (١٨٤٢ / ٩٨). ولقد ترجم فرلين في أشعاره الموسيقية عن مشاعره وأحاسيسه الصادقة، أما مالارميه فقد دأب على التعبير بصدق عن المشاعر المثالية في قصائده التي جمعت بين الموسيقى العذبة والمعاني العميقة.

وجاء في أعقاب هذين الشاعرين الرافدين شعراء رمزيون كثيرون من أشهرهم موريا Moreas (١٨٥٦ / ١٩١٠) و هنري دي رينيه Henri de Régnier (ولد عام ١٨٦٤) وقد عرف أولهما بأشعاره الرمزية التي تنحو المنحة الكلاسيكي، في حين عرف هنري دي رينيه بجرسه الضخم وتأملاته الحزينة.

ثم مرت فترة الرمزية، ولم تقم مدرسة أخرى مقامها على نحو واضح في غضون العشرين سنة التي تلت منذ اضمحلال الرمزية حتى اشتعال نيران الحرب العالمية الأولى، ولم يظهر سوى شعراء يميزون بقوة الروح الفردية المستقلة، التي تنطوي على

مزيج من الاتجاهات والمذاهب الأدبية المختلفة؛ وأهم هؤلاء الشعراء فرانسيس جيمس Francis Jammes (مولود ١٨٦٨) الذي اشتهر بقدرته الخارقة على تصوير الطبيعة والعواطف البشرية وخصوصًا في دائرة الأسرة، وقد كان أميل إلى العودة للطراز القديم من الشعر، واشتهر كذلك من شعراء هذه الحقبة بول كلوديل Paul Claudel الذي رأى في الرمزية تعبيرًا نموذجيًّا للدلالة على عقيدته الكاثوليكية الصادقة.

(٢) القصة

وفي عالم القصة ظهر، إبان وجود المذهب الطبيعي، قصاصون ممتازون، واستمر وجودهم وبروزهم كذلك عقب تلاشي المذهب الطبيعي، وحدث — تحت ضغط الحوادث — أن تحول نفر منهم إلى كتاب للتراجم.

ومع ذلك فقد بقي بيرلوتي P. Loti وحده (١٨٥٠ / ١٩٢٣) — وهو الشاعر الكاتب الكبير — صامدًا حتى النهاية، يعبر عن أحاسيسه تعبيرًا صادقًا بما حبّره من رسائل ممتازة وممتعة عن البلاد التي زارها.

أما بول بورجيه P. Bourget (المولود عام ١٨٥٢) فقد مثل على وجه الدقة تطور الأدب والقصة في هذه الحقبة، فقد بدأ بمؤلفاته التي يطغى عليها طابع التحليل النفسي، وأبدع في ذلك المجال، ولكنه سرعان ما تطور فأصبح رجلًا أخلاقيًّا، يدعو إلى عودة الملكية إلى فرنسا وإلى سيادة الكثلكة، ويرى في ذلك الأمل الوحيد في الخلاص والنجاة.

ونرى من ناحية أخرى أن أناتول فراسن A. France (١٨٤٣ / ١٩٢٤) قد بدأ فنانًا صافيًا صادقًا، تكونت حاسته الفنية وصقلت ثقافته الواسعة وتطلعاته الواسعة في اليونانية، وبانكبابه على دراسة أساليب الكتابة الفرنسية في القرن الثامن عشر، وبامتيازه بروحه الساخرة وفنه الأصيل الرائع وأسلوبه المنسجم، ومن ثم عمد إلى التحرر في أفكاره وتعابيره الديمقراطية؛ وهو في هذا لا يختلف كثيرًا عن رصيفه بورجيه.

(٣) المسرح

هذا وقد تطور المسرح كما تطورت عناصر الأدب الأخرى، فعالج مشاكل القدر والحظوظ الإنسانية، في ثوب رمزي في بعض الأحيان (كما كان يفعل ميترلك Maeterlinck وكلوديل Cludel) أو بطريق مباشر صريح (كما كان يصنع دي كوريل de Curel وهيرفيو Hervieu وبورنوريتش Porto-Riche.

ولقد امتازت مسرحيات ميترلنك — بشخصياتها المحلقة التي تختال في مجالات الأوهام والأحلام، محاولة التعبير عن الغموض الرهيب الذي يكتنف الحياة، والضيق الذي يرهق الروح.

أما مسرحيات كلوديل الأولى Claudel فقد اتسمت بالرمزية، ثم تطور الكاتب رويدًا رويدًا حتى أصبحت مسرحياته خير معبر عن الروح الكاثوليكية وكانت موضوعاته في الأغلب مثيرة وعميقة الشاعرية.

هذا في حين أن مسرح (الفكرة) الذي كان يمثله فرانسوادي كوريل (١٨٥٤/ ١٩٢٨) وهرفيو (١٨٥٧/ ١٩١٠) يعد تعبيرًا عن الخوالج والأحاسيس المتعارضة مع المسرح الرمزي.

وكان ج دي بورتوريش G. de poro-Riche (١٨٤٩/ ١٩٣٠) خير ممثل لمسرح التحليل النفسي فقد عرف بمسرحياته التي درس فيها العاطفة الغرامية بتغلغل وعمق نادرين.

والملاحظ أن جميع هؤلاء الكتاب من ميترلنك حتى بورتوريش — قد أدخلوا العنصر الغنائي في المسرحية الحديثة.

(٤) النقد

يصعب اليوم الاهتداء إلى ناقد أدبي يستند إلى قاعدة فلسفية سبق إقرارها، كما كان يفعل تين Taine فقد انتهى الأمر بالنقاد إلى تحرير آرائهم من المبادئ السياسية ومن آراء ما وراء الطبيعة.

وكان بعض النقاد ذوي نظرة جامعية مثل: فاجيه Faguet وليمتر lemaitre، في حين كان البعض الآخر متحررين في آرائهم من كل صلة بالآراء الجامعية: مثل برونتيتر Brunetiere (١٨٤٩/ ١٩٠٦) الذي كان يعشق الآراء العامة التي تعرض بمنطق سديد وقوة ووضوح، ولقد ساهم كذلك في خلق طرق أصيلة لتأريخ الآداب، وكان عظيم الاحتفال والإشادة بآداب القرن السابع عشر، كما كان يهاجم في عنف الروح الهابطة في الاتجاه الطبيعي للآداب.

أما فاجيه Faguet (١٨٤٧/ ١٩١٦) فقد كان يختلف عن برونتيتير في احتفاله بالموضوع والمسائل المتباينة، وكان فيما يتصل بالآداب، يوجه جل اهتمامه إلى أشخاص الأدباء، فقد كان يخلق لهم صورًا نفاذة الصدق.

في حين كان ليمتر Lemaitre (١٨٥٣ / ١٩١٤) متهكمًا رقيق الأسلوب وكانت نقداته متأثرة بالمذهب الانطباعي، وقد عرف كذلك بآرائه الوطنية والملكية.

وكان ر. دي جورمونت R. de Gourmont (١٨٥٨ / ١٩١٥) الناقد العظيم للحركة الرمزية، وكان لها روح أصيلة عظيمة التشوف والتطلع، عميقة النفوذ والتغلغل في الأعماق، وكان — إلى ذلك — قادرًا على الكتابة بأسلوب بذيء في بعض الأوقات، كما كان يجد لذة في تحليل الحقائق — عناصرها البسيطة الأولية — ويؤثر مذهب الاستمتاع

وتجد من الناحية الأخرى أن الناقد شارل مورا Ch. Maurras (مولود عام ١٨٦٨) كان عدوًّا لدودًا لآداب القرن الثامن عشر وللرومانتسيم التي كانت طابع آداب ذلك القرن، ولقد كان يرى النجاة والخلاص في التخلي عن الروح الفردية والعودة إلى النظام الملكي والعقيدة الكاثوليكية، وكتب في هذا الاتجاه فصولًا طوالًا امتازت بالوحي القديم والأسلوب الشائق.

بعد الحرب العالمية الأولى

لم تحدث الحرب العظمى الأولى أية تأثيرات هامة في الآداب الفرنسية، اللهم إلا بعض التأثيرات الدقيقة العارضة، نتيجة لبعض النزعات التي كانت قائمة قبل تلك الحرب مثل الرومانتيكية الموضوعية Subjectivisme Romantique و المثالية الرمزية Idealisme Symboliste. ولكن الواقع أن هذه الحركات لم تعد كونها حركات تمهيدية استطلاعية، ولقد ساد العقد الأول لفترة ما بعد الحرب العالمية الأولى ثلاثة كتاب ممتازون هم بروست Proust و جيد Gide و فاليري Valéry.

أما مارسيل بروست marcel proust (١٨٧١/١٩٢٢) فقد أنفق الشطر الأول من حياته في الأوساط الاجتماعية والصالونات الراقية، واعتكف في الشطر الثاني نتيجة لمرضه، فاستعاد في عزلته ذكرى أيامه الخوالي العذاب، وعمل على تصوير روائعها ومفاتنها الفذة في كتابه العظيم «البحث عن الزمن المفقود» A la recherche du Temps perdu. وهو مزاج من القصة والشعر، وتصوير صادق للذكريات العاطفية الحلوة، وأسلوبه جد متباين: فهو تارة مثقل بالألفاظ الضخمة وطورًا عذب سهل رقيق، ولكنه على الدوام آسر نفاذ.

أما أندريه جيد (١٨٦٩/١٩٥١) فقد أولع مبدأ الأمر بالرمزية ثم تحول فيما بعد للمنهج الفردي كما يتضح ذلك في مؤلفيه (الأغذية الأرضية Nourritures Terrestres) و (الباب الضيق La Porte etroite) وفيهما يقول: إن التقدم لا يتم إلا بالتضحية. ولقد اهتم في الأعوام الأخيرة بمشاكل العقل الباطن، وكل أعماله تدور حول مشاكل الشخصية الإنسانية، سواء أكانت تلك المشاكل أدبية أم نفسانية. ولقد دخل أسلوبه في المدة الأخيرة تعديل واضح، فصار يكتب بطريقة رزينة دقيقة، يتمثل فيها الأسلوب الكلاسيكي تمثيلًا دقيقًا.

أما ثالث هؤلاء الأعلام فهو بول فاليري Paul Valery (١٨٧١/١٩٤٥) الذي احتفظ من الرمزية بفن مالارميه Maliarmé، ولكنه بدلًا من استخدامه على النحو الذي جرى عليه أستاذه فقد اهتم بالجمال البحت، واتجه إلى التعبير عن العلاقات الروحية الصرفة، وبذلك خلق طرازًا من الشعر طريفًا كل الطرافة، هو شعر الذكاء والألمعية.

النقد

تطور النقد وازدهر في أعقاب الحرب العالمية الأولى وذلك نتيجة لقيام مذاهب أدبية جديدة وسعت الآفاق أمام الأدباء والنقاد جميعًا وخلقت مجالات للقول والإبداع والنقد، وأشهر نقاد تلك الحقبة Thibaudet وآلين Alain.

مذاهب أدبية جديدة

هذا وقد اشتهر النصف الأول من القرن العشرين بمحاولة خلق نظريات أدبية جديدة (السيريالزم Surrealisme في الشعر، والوجودية L'existentialisme في الفلسفة، و المادية Materialismeidialictiqui في التاريخ)، مع محاولة إدخال عناصر التطور على نظريات أخرى.

الخلاصة

استطاعت ثورة الرمزية، حوالي عام ١٨٨٠، أن تزلزل (باستيل) التقاليد والقواعد الأدبية المرعية.

ولقد رفض شعراء الرمزية باحتقار وازدراء الخضوع للقاعدة الذهبية للفن الكلاسيكي (قاعدة الوضوح) كذلك ثار الكتاب المثاليون على العبودية الفكرية، فانطلقوا متحررين من ربقة تقاليد الفن الكلاسيكي.

وكانت الحرب العظمى الأولى فرصة ثمينة لهذا التحرر العظيم الذي حققه الأدب الفرنسي فقلب أوضاعه ونظرياته رأسًا على عقب، وساعد على تحقيق ذلك الغزو الأدبي الأجنبي، الأمر الذي جعل بعض المتشائمين يتعجلون فينادون بقرب الدمار والانهيار النهائيين للعبقرية الفرنسية، وقال هؤلاء إن اللغة الفرنسية قد داخلها الاضطراب وطغت عليها الفوضى.

ومع ذلك فقد تقدمت الآداب الفرنسية وداخلها عدد من المذاهب الفكرية الجديدة وجاءت الحرب العظمى الثانية وصاح المتشائمون نفس الصيحة، دون سبق حقيقي، ولا يغرب عن بال هؤلاء أن طاقة اللغة الفرنسية على هضم الآداب والأفكار الأجنبية هائلة.

والتاريخ شاهد صدق على ذلك، فقد كونت اللغة الفرنسية آدابها أول الأمر في العصور الوسطى من مزيج من الآداب اللاتينية والجرمانية و الكلتية Celtisme وبعد عدة قرون خرجت الآداب الفرنسية إلى عصر النور، عصر النهضة Renaissance اعتمادًا على الآداب اليونانية والإيطالية. وفي القرن السابع عشر الذي كان أهم وأزهر عصور الأدب الكلاسيكي اعتمد الأدب الفرنسي على الإيطالية المتطورة في ذلك الحين، أما في القرن الثامن عشر فقد تم للأدب الفرنسي تصفية هذا الخليط من رواسبه، وظهر النثر والشعر في صور مثقفة مرنة رائعة، ولكن بدأ في الوقت نفسه يظهر في الأدب الفرنسي آثار الإنتاجيين الإنجليزي والألماني. واليوم نلاحظ تأثر الأدب الفرنسي بالأدب الإنجليزي والأمريكي وغيرهما. والخلاصة أنه لا بد أن يقوم اتصال مستمر بين الأدب الفرنسي والآداب العالمية، ولكن ذلك لن يمنع أن يكون الأدب الفرنسي الأصيل معبرًا بأصالة عن الروح والعواطف الفرنسية الصادقة.

ولقد عرف الأدب الفرنسي في هذه الحقبة مذاهب أدبية كثيرة مثل: الكلاسيكية والرومانتيسية والمذهبين الطبيعي والبارناسي والمدارس الرمزية والسيريالية والوجودية والمادية إلخ. ولقد تجلت في كل مدرسة من هذه المدارس حالة من حالات الحساسية والرقة الفرنسية، وكانت مظهرًا للفن والجمال.

وتمتاز روح الأدب الفرنسي اليوم بالروح الفردية لا العبودية المقدسة الجامدة لمذهب معين من مذاهب الأدب، والواقع أن بروست أو فاليري أو جيد — على الرغم من تأثيرهم العظيم في قرائهم — زعماء لحركات أدبية معينة، إذ الحرية الفكرية والاستقلال الأدبي هما الأساس والأصل، ولكل كاتب أن يتجه وجهته المستقلة في الإنتاج على النحو الذي يشاء، وللقراء اختيار المؤلفات التي يؤثرون الاطلاع عليها بملء الحرية، فإذا كانت هذه الحرية تشتبه بالفوضى فهذا جائز ومع ذلك فالفوضى في الآداب إنما هي الدليل أصدق الدليل على أن العقول المفكرة تنشط مستقلة غير خاضعة لتوجيه أو قيادة مفتعلة.

الأدب والنقد عند الإنجليز في القرن العشرين

الأدب مرآة الحياة. تلك كلمة صادقة تنطبق على تاريخ الأدب كله، وهي أشد صدقًا في العصر الحديث الذي يمزج مزجًا شديدًا بين شئون الحياة المختلفة، فلا يدع شيئًا منها بمعزل عن بقية الأشياء.

وصدق تعبير الأدب عن الحياة أمر طبيعي، مادام يعبر عن النفس البشرية والنفس البشرية تتأثر بالحياة الخارجية تأثرًا لا تملك الهروب منه ولا الوقوف بمعزل عنه، وإنما تختلف الاستجابات باختلاف الطبائع، وطريقة كل شخص في تلقي المؤثرات والتفاعل معها، كما تختلف كذلك طرق التعبير عن التفاعلات الفردية، ولكنها كلها في آخر الأمر صدى للحياة الخارجية وصور منها مختلفة الألوان والاتجاهات.

وقد كانت الحياة الأوروبية في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين مسرحًا لحركات فكرية عنيفة، تتجه كلها لحل المشكلات الاجتماعية التي تأزمت في تلك الفترة من تاريخ البشرية، بسبب ما أحدثه التقدم الصناعي من رد فعل في الاقتصاد والاجتماع.

وكان طبيعيًّا أن يدخل الأدب المعركة، ويكون سلاحًا من أسلحتها الفعالة لأن الأدباء لم يكونوا يملكون أن ينعزلوا في أبراجهم العاجية، بعيدين عن معترك الطبقات المتصارعة والأوضاع السريعة التحول، ولو فعلوا ذلك لانصرف قراؤهم عنهم، بحثًا عمن يحدثهم عن آلامهم، ويشاركهم التفكير في مشكلاتهم.

لذلك نجد معظم الإنتاج الأدبي في هذه الآونة — على اختلاف ألوانه من مسرحيات وروايات وشعر ومقالات — يتخذ المشكلات الاجتماعية موضوعًا له، ويحاول بطريقته

الخاصة أن يشير إلى وسائل العلاج، ولعل أبرز الأمثلة لهذا الاتجاه برناردشو، وهــ. ج. ولز اللذين وقفا إنتاجهما على مثل هذه الموضوعات.

وإن كان هناك غيرهما من النقاد، ولكنا نكتفي بهما لدلالتهما على غيرهما.

هــ. ج. ويلز

يعتبر ويلز من أكثر الكتاب المحدثين إنتاجًا، وأوفرهم نشاطًا، وقد عمر إلى ما فوق التسعين، فلم توهن السن نشاطه ولا مقدرته العقلية الفائقة، وظل ينتج إلى أخريات أيامه، ولم يكد يمر عليه عام واحد لا يخرج فيه كتابًا، وربما كتابين أو ثلاثة.

كان ويلز يؤمن بالعلم، وبالتقدم الآلي الصناعي في المستقبل ولعله متأثر في ذلك بدراسته الصيدلة في صدر شبابه، ولكنه كان في الوقت ذاته يرى أنه لا بد من تنظيم اجتماعي عادل، ليمكن الإفادة من التقدم العلمي في إسعاد البشرية، وإلا نتج عنه الدمار والخراب.

وكانت كتاباته — القصصية خاصة — تهدف إلى عرض هذين الموضوعين أو هذا الموضوع ذي الشعبتين، فهو يشرح النظريات العلمية الحديثة، وما ينتظر لها من نجاح عملي واسع في المستقبل، في عرض قصصي شائق يجعل قراءه يلمون بتلك الموضوعات العلمية الصعبة دون شعور بصعوبتها، ولا ملل الدراسة العلمية الجافة.

وفي الوقت ذاته كان يدعو في هذه القصص إلى حياة اجتماعية عادلة، تستغل فيها نتائج التقدم الصناعي لخير الجميع، لا لخير طائفة بمفردها، تستغل غيرها من الطوائف، وتوردها موارد الهلاك لمجرد أن تزداد هي غنى ومتعة وشعورًا بالسلطان.

وهو لا يفصل بين هذين الهدفين في كتابته، ولا تحسن أنت في الوقت ذاته أنه معلم قد وقف في المعمل يشرح نظرية علمية، أو محاضر وقف يلقي موعظة اجتماعية على جمهور من المستمعين، بل هو يضمن ذلك كله قصة إنسانية عاطفية، تشعر بالتعاطف مع شخصياتها فتحبها أو تكرهها، وتتمنى لها التوفيق، أو تنتظر أن تحيق بها نتيجة ما تبثه من شرور، فهو من هذه الوجهة يختلف عن برناردشو، الذي يجعل مسرحياته ستارًا رقيقًا لدعوة الإصلاح الاجتماعي التي يدعو إليها، فلا يهتم برسم الشخصيات والخلجات النفسية الدقيقة اهتمامه بأن يضع في فم شخصيته آراءه في المشكلات وفي طريقة العلاج، وإن كان يشبهه في الاهتمام بالمباحث الاجتماعية، والاشتراك في عضوية جماعة الفابيين، وتوجيه النقد اللاذع للأحزاب القائمة وبرامجها، والنظام البرلماني الفاسد.

ولكن ولز مع براعته القصصية، وموهبته في رسم الشخصيات وتصوير العواطف البشرية لم يكن يلقي باله كثيرًا إلى تنميق العبارات وتحلية الأسلوب. ولذلك تحس أحيانًا بشيء من الجفاف في أسلوبه، وإنما يعوض هذا الجفاف براعته في رسم الجو القصصي وتشويق القارئ إلى تتبع أحداث القصة.

وليست القصة هي الإنتاج الوحيد لهذا الكاتب الفذ، وإن كانت قد استغرقت جزءًا كبيرًا من نشاطه الأدبي، فهو قد كتب مئات من المقالات في الصحف السيارة، وكان لها أثرها في توجيه الاهتمام إلى المشكلات الاجتماعية والاقتصادية في العصر الحديث، ولكن أهم إنتاج له بجانب المقالات والقصص هو كتابه في تاريخ العالم، وترجع أهميته إلى النظرة الجديدة التي نظر بها ولز إلى تاريخ البشرية، فهو لم ينظر إليه باعتباره أحداثًا فردية، ولا تاريخ دول تتناحر، أو أفذاذًا يسطرون بأعمالهم سطور التاريخ، وإنما نظر إلى الإنسانية كلها كوحدة متصلة يؤثر بعضها في بعض، ولا ينقطع هذا التأثير على مدار الأجيال، وإنما هو كالأمواج المتلاحقة لا تستطيع أن تمسك بموجة واحدة فتقول: إنها مستقلة عما قبلها أو ما بعدها، أو أن لها وجودًا منفصلًا متميزًا، وكل تقدم أصابته البشرية كان تقدمًا لها جميعًا، لا للدولة ولا للشخص الذي تم على يديه التقدم، وكل كارثة تصيب البشرية هي كذلك كارثة الجميع دون فواصل ولا حدود.

وقد كانت هذه النظرة جديدة حقًّا بالنسبة للتاريخ الذي اعتاد الكتاب أن يقسموه أقسامًا واضحة حاسمة، كما اعتادوا أن يرجعوا أحداثه إلى أفراده البارزين، وهي تلتقي مع الاتجاه الاجتماعي والفكري الذي كان قائمًا في تلك الفترة في أوروبا خاصة، فقد كانت كتابات علماء الاقتصاد والاجتماع تتجه إلى إبراز دور الشعور في التقدم البشري، وتعد الطبقات الكادحة، وهي الأغلبية العظمى من البشرية، صاحبة الحق في السيادة، وفي البروز إلى مسرح الأحداث، وعدم الاكتفاء بدورها المغمور وراء الكواليس.

ومما يتمشى مع هذا الاتجاه عند ولز محاربته لفكرة الوطنية الصغيرة، والقومية الضيقة، ورغبته القوية في أن تستبدل بها الشعوب نظرة إنسانية واسعة لا تقف عند حدود إقليم ضيق، ولا تقيم الحواجز الجمركية أو الثقافية بين شعوب الأرض، لتتاح لها فرصة التفاهم والتعاون، بدل الحرب والخصام، ولعله في ذلك متأثر بفكرة الحكومة العالمية كما بشر بها دعاة الاقتصاد الحديث في نهاية القرن التاسع عشر، ولكنه دون شك قد يتأثر كذلك بطبيعته الخاصة كفنان تؤثر فيه آلام البشرية، ويرجو لها الخلاص من العذاب.

وربما حدث بعض التبدل في اتجاهاته الإنسانية بين الحين والحين، حين يرى أن وطنه الخاص — إنجلترا — في خطر فيعود يبشر بالقومية والوطنية والحواجز الجمركية! ولكنه بصرف النظر عن تلك الملابسات الخاصة ينحو في قصصه ومقالاته إلى الفكرة العالمية الواسعة.

وقد تفقد بعض قصصه سحرها وتشويقها حين تتحقق بالفعل تنبؤاته العلمية البارعة التي كانت في نهاية القرن الماضي وأوائل القرن الحاضر أحلامًا أقرب إلى الخيال، فصارت اليوم أقرب إلى الحقيقة الواقعة، أو ربما زاد الواقع الذي وصل إليه العلم عن خيال الحالين منذ خمسين عامًا، ولكن ولز رغم ذلك لن يفقد مكانته الأدبية ومكانه من التاريخ.

جورج برناردشو

من ألمع الكتاب الذين ظفر بهم القرن التاسع عشر والقرن العشرون، ومن أقوى الشخصيات التي أثرت في محيط الأدب، وكان لها القدرة على التوجيه والتغيير.

وإن أشد ما يتميز به برنارد شو هو سخريته اللاذعة التي لا يعفي منها أحدًا حتى نفسه! ولكن هذه السخرية جديرة بأن نقف لديها لحظة لنعرف طبيعتها، وما هو الطريق الذي اتخذته. إن السخرية عنوان واسع يشتمل على أبواب كثيرة وألوان متعددة، كل منها يدل على مزاج خاص وطبيعة متفردة فهذا شخص يسخر بالناس والحياة والأشياء لأنه ساخط عليها حاقد على موقفها منه، إنه يتخذ السخرية متنفسًا لما يعتمل في نفسه من غل وضغينة، وهذا شخص آخر يسخر لأنه مطبوع على رؤية ما في الأشياء من تناقض، موهوب في الكشف عن هذه المتناقضات، فهو لا يحمل لأحد ضغينة، ولا تمتلئ نفسه بالأحقاد، ولكنه «تسلى» بإبراز ما في الكون من شذوذ وتنافر، ولا هدف له بعد ذلك إلا الترويح عن نفسه ونفوس الآخرين، وذلك شخص ثالث يسخر، لا ضغينة شخصية لأحد، ولا حبًّا للتسلية والترويح عن النفس، ولكن لأن له من وراء سخريته هدفًا اجتماعيًّا أو فكريًّا، يريد أن يصل إليه، فيتخذ من السخرية وسيلة لهدم العوائق التي تقف في سبيل هذا الهدف، أو تشويهها وتسخيفها في نظر الناس حتى يكونوا أكثر ميلًا إلى الإيمان بالمذهب الذي يدعوهم إليه.

ومن هذا النوع الأخير كان برناردشو.

ولكي نتعرف طبيعة السخرية في نفسه، نوازن بينه وبين سومرست موم ملا، وكلاهما كاتب ساخر لاذع لا يكاد يترك من أوضاع الحياة شيئًا إلا سخر به، إنك

تلمس في كتابات موم أنه يسخر، لأنه يجد لذة عميقة في كشف مخازي الناس، وفي إزالة القناع البراق الذي يخفون به مساوئهم الحقيقية فقط، أو هذا على الأقل هو أكبر أهدافه! إنه لا يؤمن بالإنسانية الرفيعة المثالية، ولا يؤمن بالمشاعر البيضاء، ولذلك نذر نفسه لكشف الدنايا النفسية أمام أولئك المخدوعين الذين يؤمنون بالمثل والأحلام، ولكن برناردشو شيء آخر، إنه يسخر وينتقد لأن هناك أوضاعًا فكرية واجتماعية لا تروقه، إنه لا يوافق على استغلال بشر لبشر آخر لأن ذلك يتنافى مع الحرية الإنسانية ومع الكرامة الإنسانية. إنه إذن يؤمن بالإنسانية يؤمن بالحياة إيمانًا عميقًا، ومن ثم يؤمن بكل حي، حتى الحيوانات يعطف عليها ويأبى أن يأكل لحومها، ويعد ذلك وحشية واستغلالًا لا يجوز!

وهذا الهدف الذي نصب نفسه مدافعًا عنه وهو الحرية الإنسانية والعدالة الاجتماعية لم يكن فكرة يتاجر بها، أو مذهبًا يدعو إليه لنيل الشهرة والبروز على طريقة المشتغلين بالسياسة، ولكنه كان شيئًا يؤمن به إيمانًا عميقًا، يملك عليه كل مشاعره، وقد تعرض لسخط الدولة، بل سخط الجماهير أنفسهم أكثر من مرة، ولكنه لم يكن يبالي سخط الناس أم رضوا، وإنما يعنيه أولا وقبل كل شيء أن يدفع رأيه إلى الناس في صراحة وجرأة وإصرار، وكان يعرف أن ما يسخط الناس اليوم لأنه سابق لتفكيرهم، سيرضيهم غدًا حين تنضج أفكارهم ويدركون الأمور على وضعها الصحيح.

هو إذن داعية اجتماعي، تلك حقيقته التي تظهر من خلال كتاباته جميعًا، من مسرحيات ونقد ومقالات؛ كما تظهر بوضوح في خطبه السياسية والاجتماعية التي ثابر عليها فترة طويلة من الوقت، وكذلك من انضمامه لجماعة الفابيين واشتراكه في إعداد برامجها وتحرير نشراتها.

بل إن فنه المسرحي لم يكن هو الغاية المقصودة لذاتها، إنه مجرد أداة للتعبير وهو لم يكن ينظر إليه إلا على هذا الأساس، فهو لا يؤمن بالمبدأ القديم الرومانتيكي الذي يقول الفن للفن، وإنما يؤمن بأن الهدف الاجتماعي هو الغاية التي ينبغي أن يكون الفن أداة مسخرة لها، وكان هذا طبيعيًّا مع نمو الحركات الاجتماعية في أوروبا في نهاية القرن التاسع عشر ومبادئ القرن العشرين، حتى غلبت على كل حركة فكرية أو سياسية، وأدخلت الفن كذلك في نطاقها، فقد بلغت الحالة الاقتصادية والاجتماعية من السوء مبلغًا جعل المفكرين يتجهون بكل نشاطهم لإصلاح ما فيها من سوء، وجرف التحمس لها كل المبادئ والنظريات المعارضة بما فيها من مثاليات، فأصبحت

كلمة «الفن للفن» لا تثير أي صدى لا عند الجماهير الساخطة ولا عند المفكرين والنقاد، واتجه الجميع إلى ما سموه «الواقعية»، بمعنى دراسة الأحوال الواقعية واستخلاص الحلول العملية للمشكلات.

وكما كان كارل ماركس وفردرك إنجلز رائدي الحركة في الجانب الاقتصادي والاجتماعي، كان إبسن رائدها في المسرح، وقد تأثر به شو تأثرًا عميقًا وتتلمذ له ولطريقته، فكان مسرحه امتدادًا وبلورة لمسرح إبسن الواقعي الذي يدرس المشكلات الاجتماعية القائمة ويشير بطريقة علاجها.

لذلك كله لم يكن شو يهتم بمسرحه على أنه معرض للقدرة الفنية في ذاتها وللبراعة في الحوار وتصوير الخلجات النفسية كما كان يصنع شكسبير مثلًا، بل كان يعتبر المسرح معرضًا لأفكاره، وأبطال رواياته ممثلين لهذه الأفكار، فالمسرحية في نظره «مناظرة» بين وجهات نظر متباينة، يتبين في نهايتها أصوب الآراء وأولاها بالاتباع.

وقد عاب عليه نقاده هذا الأمر، وقالوا: إن رواياته مجرد دعاية لأفكار اجتماعية كان يمكن أن يقولها في خطبة أو محاضرة أو في كتاب علمي!

ولكن الواقع أنه — وإن كان لم يهتم بالمسرح إلا كأداة من أدوات التعبير عن آرائه — إلا أن ذلك لم يمنع موهبته المسرحية من الظهور في صورة فن خالص، يحتفظ بطابعه الفني الإنساني بصرف النظر عن الملابسات الاجتماعية القائمة، أو الدعوة للأفكار المؤقتة.

الباب الثالث

تاريخ النقد عند العرب

تاريخ النقد عند العرب في الجاهلية

لئن صدقت نظرية «تين» في أن أدب كل عصر وكل أمة نتيجة للبيئة الطبيعية والاجتماعية للأمة، فهي عند العرب في الجاهلية أصدق، وقديمًا قال العرب: «إن الشعر سجل العرب» ولو توسعوا قليلًا لقالوا أيضًا: «إن الأدب على العموم سجل لهم، وليس الشعر وحده؛ فالأدب العربي الجاهلي نتيجة صادقة لبيئته، وحياتهم الطبيعية جعلتهم يقصدون إلى أغراض معينة استلزمتها الحياة الصحراوية في البادية، والتي تشبه الصحراوية في المدن، فعواطفه وعقليته وأسلوبه، نتيجة لنوع حياته؛ فالحياة عنده قاسية مجدبة، وهو في هذه الحياة المجدبة كان يغني وفقًا لقانون التعويض، كالذي نراه في بيئاتنا من أن أكثر الناس بؤسًا في الحياة أشدهم ولوعًا بالتغني، ليروح عن نفسه، وقد كان العربي يغني لنفسه، ويشرك في غنائه ناقته أو جمله.

ومن هنا نشأ أول ما نشأ من الشعر الرجز الذي يساير نغمات سير الجمل، وكان لهذا الرجز أثر سحري في نفس الشاعر وجمله، إذ يجعلهما يسيران مسافة بعيدة من غير أن يتعبا، ثم تطور الرجز إلى القصائد المختلفة الأوزان.

ومن الأسف أنه لم يصلنا من الشعر القديم شيء، وإنما وصل إلينا الشعر بعد أن نضج، وتاريخه يرجع إلى نحو قرن ونصف قبل البعثة لا قبل ذلك.

وحياة البادية هذه جعلتهم يتنقلون كثيرًا، ويبعدون عمن يحبون كثيرًا، فقالوا في وصف الحبيبة وفي الغزل وفي الوصل والهجر وفي الوقوف على الأطلال وفي وصف الحيوان الذي يرونه، ونحو ذلك.

وإذا كانت حياتهم قبلية تغنوا بمدح قبيلتهم وهجاء القبائل الأخرى، وتمدحهم لأعماله من ينتسب إليه، وكان الشاعر كما يدل عليه اسمه ذا منزلة عالية في قبيلته، إذ هو الذي يدافع عن أعراضهم، ويمجد محامدهم، ويناضل عنهم؛ ولذلك لما جاء الإسلام

اتخذ هذا النوع وسيلة أيضًا من وسائل الدفاع في الخصومة، وضم النبي ﷺ إليه حسان بن ثابت وغيره، علمًا منه بأن هذه سنة عربية لا بد منها.

وكان لتنقلات العرب إلى العراق والشام وفارس وللأحداث السياسية والاجتماعية التي حدثت لهم وللحروب التي كانت بينهم أثر كبير في شعرهم، وعمل كل ذلك عمله في نضج الشعر وصبه في القوالب المعينة، حتى وصل إلينا ناضجًا كما نرى، ولا شك أنه مرت به أدوار طويلة قبل أن يستوي: من إقواء وبساطة معان وخطأ في التفاصيل ونحو ذلك، ثم زال ذلك كله على مر الزمان، ونقد النقاد. ومهما اختلط العرب بغيرهم في أول أمرهم، وتثقفوا بثقافات غيرهم من الأمم، وتأثروا بالديانات المختلفة، من يهودية ونصرانية ووثنية، فقد ظل الشعر العربي محتفظًا بشخصيته، وإن اكتسب شيئًا فشيء قليل يذوب في الشخصية العربية.

ويروي الرواة أنه كان للعرب أسواق يجتمعون فيها ويتناشدون الأشعار ويتناقدون، فكان ذلك أيضًا عاملًا اجتماعيًّا في ترقيق الألفاظ وتدقيق المعاني وترقية النقد ... وعلى الأخص سوق عكاظ، ويروون عنه أن النابغة الذبياني برز في نقد الشعراء وتفضيل بعضهم على بعض، كما فضل الأعشى والخنساء على غيرهما من الشعراء، وعابوا هم عليه الإقواء في قوله:

أَمِن آل مية رائح أو مغتدي   عجلان ذا زاد وغير مزود
زعم البوارح أن رحلينا غدا   وبذاك حدثنا الغراب الأسود

فغير شطر البيت ونبه إلى أن الإقواء معيب ويحرز عنه فيما بعد.

إلى جانب ذلك ما فعلته قريش في أنها وقفت موقف المتخير الناقد تختار من كل قبيلة أحسن ما عندها من ألفاظ وأساليب، وتبسط سلطان لغتها على القبائل الأخرى مكان الشعراء يشعرون بلغة قريش.

وقد كان النقد المروي لنا نقدًا مبنيًّا على الذوق الفطري فنقد طرفة بن العبد مثلا المتلمس إذ يقول:

وقد أتناسى الهم عند احتضاره   بناج عليه الصيعرية مقدم

فقال طرفة: استنوق الجمل؛ لأن الصيعري سمة في عتق الناقة لا في عنق البعير. وروي أن بعض شعراء تميم اجتمعوا في مجلس شراب، وكان بينهم الزبرقان بن بدر،

والمخبل السعدي، وعبدة بن الطيب، وعمرو بن الأهدم، وتذاكروا في الشعر والشعراء، وادعى كل منهم أسبقيته في الشعر، وتحاكموا، فقال الحكم:

أما عمرو فشعره برود يمنية، تطوى وتنشر، وأما الزبرقان فكأنه رجل أتى جزورًا قد نحرت فأخذ من أطايبها وخلطه بغيره، وأما المخبّل فشعره شهب من الله يلقيها على من يشاء من عباده، وأما عبدة فشعره كمزادة أحكم خرزها، فليس يقطر منها شيء …

وهذا نوعان من النقد مختلفان، فالأول ينقد ألفاظًا أو معاني حرفية، والثاني يفاضل بين الشعراء وبين مزاياهم وعيوبهم، وهو على كل حال نقد بدائي …

وبجانب ذلك نوع ثالث من النقد وهو الحكم على بعض القصائد بأنها بالغة منزلة عليها في الجودة بالموازنة بغيرها، فقالوا: إن قصيدة سويد بن أبي كاهل التي مطلعها:

بسطت رابعةُ الحبل لنا فوصل الحبل منها ما انقطع

من خير القصائد، وسموها اليتيمة، وقالوا في قصيدة حسان:

لله در عصابة نادمتهم يومًا بخلق في الزمان الأول

بأنها من خير القصائد ودعوها البتارة.

ومن هذا النوع اختيارهم القصائد المشهورة التي سموها المعلقات إن صحت هذه الرواية.

وبهذا لم يكن النقد مبنيًّا على قواعد فنية، ولا على ذوق منظم ناضج، إنما هو لمحة الخاطر، والبديهة الحاضرة.

وقد احتاج النقد إلى زمن طويل في الإسلام حتى يؤسس على قواعد ثابتة ولئن كان كثير من هذه الروايات النقدية غير صحيح فإن أساسها كلها صحيح، يدل على الذوق البدائي في النقد في العصر الجاهلي، على أنا نرى أنه كان تابعًا للشعر فالشعر كان إحساسًا أكثر منه عقلًا، وكان النقد كذلك، فالشاعر يهتاج للحوادث التي تقع حوله، فيقول في ذلك بعاطفته وشعوره، والناقد يزن ما قيل، ويصغي في نقده إلى عواطفه وشعوره، والعربي من طبعه أن يكون دقيق الحس مرهف الإحساس، يهتاج لأقل سبب، ويهدأ أيضًا لأقل سبب، وكما ينفعل الشاعر بعواطفه فيشعر، ينفعل الناقد

بحسه فينقد، وكلاهما بدائي ساذج، هذا في أدبه، وهذا في نقده، ويعجبني قول التبريزي لما سمع الشاعر الذي قيل إنه جاهلي يقول:

دق حتى دق فيه الأجل إلخ إنه معنى يدق عن الذوق الجاهلي، فهو شعر منحول منسوب إلى تأبط شرًّا.

النقد الأدبي في العصر الأموي

والذي نلاحظه أن هذا النقد نما وأزهر في ثلاث بيئات: في الحجاز، والعراق، والشام، أما ما عداها، كفارس، ومصر، والمغرب، فلم يزهر فيها في هذا العصر أدب ولا نقد، فكأن الشعر في عهده الأول لم يشأ أن ينمو ويزهر إلا في أرضه ومنبته، فإذا خرج الشاعر من أرضه اعتقل لسانه أو كاد، فنما في جزيرة العرب لأنها مهده، ونما في العراق والشام، لأنهما على هامش أرضه، ومن قديم كانت صحراء الشام والعراق مبعثًا لشعره، فلم يجد فيها جديد، ولكن إذا سكن العربي مدينة تخالف طبيعة أرضه كمصر، والمغرب، وخراسان لم يتغن بشعره إلا قليلًا، وهي ظاهرة غريبة حقًّا تحتاج إلى درس وإمعان نظر.

على كل حال كانت بيئات الأدب والنقد: الحجاز، والعراق، والشام. وكان لكل أدب ونقد في هذه البيئات لون خاص متأثر بالحالة الاجتماعية والبيئة الطبيعية.

الحجاز: لقد كانت الحجاز في العصر الأموي وخاصة المدينة، ومكة زاخرة بالحياة، غنية بأنواع الترف مملوءة بأعيان العرب ورجالاتهم نحوا عن السياسة منذ أن احتكرها الأمويون، وكانت الأموال تصب فيها صبًّا، من البلاد المفتوحة ومن اشتراك رجالها في الفتح واشتراكهم في الغنائم، وكثرت فيها الموالي من عبيد وجوار من كل أمة: من الرومان، والفرس، وغيرهم، فكان السيد يملك منهم ومنهن العدد الكثير.

كان الحجاز أكبر مركز لظاهرتين متناقضتين أو كالمتناقضتين، فهو أكبر مركز للحركة الدينية من درس للقرآن الكريم والحديث والفقه، يهرع إليه الناس من جميع الأقطار يأخذون عن رجاله علمهم بالكتاب والسنة واستنباطهم الأحكام الشرعية، وفي الوقت عينه، هو أكبر مركز لحياة اللهو والعبث، ففيها أعظم المغنين والمغنيات.

ففي مكة ابن سريج شيخ المغنين، والذي قال فيه جرير: «لله دركم يا أهل مكة ماذا أعطيتم! والله لو أن نازعًا نزع إليكم ليقيم بين أظهركم فيسمع هذا صباح مساء، لكان أعظم الناس حظًّا ونصيبًا؛ فكيف ومع هذا بيت الله الحرام، ووجوهكم الحسان، ورقة ألبستكم، وحسن شارتكم وكثرة فوائدكم».

وكان في مكة منافس لابن سريج وهو الغريض الذي قال فيه الحارث بن خالد المخزومي: «يا غريض، لو لم يكن لي في ولايتي مكة حظ إلا أنت لكان حظًّا وافيًا كافيًا، يا غريض إنما الدنيا زينة، فأزين الزينة ما فرح النفس، ولقد فهم قدر الدنيا من فهم قدر الغناء».

وكان في المدينة من المغنين المشهورين والمغنيات أمثال: سائب خائر، ونشيط، وعزة الميلاء، وجميلة، وطويس، ومعبد، وبرد الفؤاد ونومة الضحى، ولقد سئل عبد الله بن جعفر عن الغناء فقال: إنه لا يصلح إلا بالمدينة.

وانتشر بالحجاز في هذا العصر دور القيان وأماكن الغناء واللهو.

وكما اشتهر الحجاز بهذا كله اشتهر بالظرف، والأقوال المأثورة في هذا كثيرة جدًّا.

ومن مظاهر هذا الظرف المأثورة تسامح رجال الدين وسعة نظرهم ولطف نظرهم إلى الحياة خصوصًا إذا قورنوا برجال الدين في العراق إذ ذاك.

ففقهاء الحجاز كما روى ابن عبد ربه يجيزون الغناء، وفقهاء المدينة يستحسنونه ويستسيغونه، بل منهم من كان يسمع ويغشى أماكن الغناء ويضرب فيها بسهم كابن أبي عتيق وعبد الله بن جعفر؛ وكان عبد الله بن جعفر بن أبي طالب هذا يشتري الجواري الحسان ويأتيهن بمعلمهن يدربونهن على الغناء.

في هذه البيئة التي وصفنا نشأ أدب رقيق يتفق وروح العصر، فيه دعابة وفيه وصف للنساء صريح، وفيه قصص لأحداث الشعراء مع النساء وفيه فجر أحيانًا، وكان يحمل لواءه عمر بن أبي ربيعة أولًا والأحوص ونصيب ثانيًا. كما كان هنالك محافظون يسيرون على النمط القديم في المعاني ولا يجددون إلا بمقدار ما يضطر إليه الزمان ككثير عزة، فإنه بطبيعة بدواته كان محافظًا.

هذا الأدب الجديد في هذه البيئة الظريفة اللاهية استتبع كذلك رقيًّا في النقد يدل على رقي في الذوق.

وكان الاحتكاك بين الأحرار والمحافظين مثارًا لنقد ظريف حقًّا، كالذي روى لنا بين عمر بن أبي ربيعة وكثير.

فكثير يسمع عمر بن أبي ربيعة يقول:

قالت: تصدي له ليعرفنا ثم اغمزيه يا أخت في خفر
قالت لها: قد غمزته فأبى ثم اسبطرت تشتد في أثري

فيقول كثير: «أتراك لو وصفت بهذا حرة أهلك ألم تكن قبحت وأسأت وقلت الهُجْر، وإنما وصفت الحرة بالحياء والتواء والخجل والامتناع».

ويسمع عمر بن أبي ربيعة كثيرًا يقول:

ألا ليتنا يا عز كنا لذي غنى بعيرين نرعى في الخلاء ونعزب
كلانا به عُرّ فمن يرنا يقل على حسنها جرباء تعدي وأجرب
إذا ما وردنا منهلا صاح أهله علينا فما ننفك نرمي ونضرب
وددت وبيت الله أنك بكرة هجان وأني مصعب ثم نهرب
نكون بعيري ذي غنى فيضيعنا فلا هو يرعانا ولا نحن نطلب

فيقول له عمر: «تمنيت لها ولنفسك الرق والجرب والرمي والطرد والمسخ، فأي مكروه لم تتمن لها ولنفسك، لقد أصابها منك قول القائل: «معاداة عاقل خير من مودة أحمق».

وهكذا كان النقد بين الأحرار والمحافظين.

أما النقاد أنفسهم غير الشعراء فخير من يمثلهم في الحجاز في ذلك العصر ابن أبي عتيق والسيدة سكينة، وكلاهما يمثل نزعة أهل الحجاز وظرفهم، فكلاهما له منزلة دينية عالية، ومع هذا يعنى بالأدب ونقده.

فابن أبي عتيق من أعلى الناس حسبًا، فهو عبد الله بن محمد بن عبد الرحمن بن أبي بكر الصديق، ويقول عنه المبرد: إنه من نُسّاك قريش وظرفائهم وقد غلبت عليه الدعابة وشهر بها، وكان من الرواة الموثوق بهم في الرواية يذكره المحدثون فيوثقونه وهو مع هذا كله يقول عن نفسه: «أنا بالحسن عالم نظّار» كما وصفه عمر بن أبي ربيعة بذلك فقال:

ودعاني ما قال فيها عتيق   وهو بالحسن عالم نظار

وقد ملأ الحجاز في عصره نقدًا ظريفًا لكثير من الشعراء فتعقب عمر في شعره وكان يفضله على معاصريه ويقول: «لشعر عمر نوطة بالقلب وعلوق بالنفس ودرك للحاجة ليست لشعر غيره، وما عُصي الله — عز وجل — بشعر أكثر مما عصي بشعر ابن أبي ربيعة؛ فخذ عني ما أصف لك، أشعر قريش من دق معناه، ولطف مدخله، وسهل مخرجه، ومتن حشوه، وتعطفت حواشيه، وأنارت معانيه، وأعرب عن حاجته».

وكتاب الأغاني مملوء بنقد ابن أبي عتيق لشعر عمر.

وأنشده نصيب الأسود مرة:

وكدت — ولم أخلق من الطير — أن بدا   لها بارق نحو الحجاز أطير

فقال له: يا ابن أم، قل غاق فإنك تطير، يعني أنه غراب أسود. وسمع كُثيرًا يقول:

ولست براض من خليل بنائل   قليل ولا أرضى له بقليل

فقال له: هذا كلام مكافئ ليس بكلام عاشق، وعمر أصدق منك وأقنع إذ يقول:

ليت حظي كلحظة العين منها   وكثير منها القليل المهنا

ومر به ابن قيس الرقيات فسلم عليه، فقال: عليك السلام يا فارس العمياء. فقال له: ما هذا الاسم الحادث. قال ابن أبي عتيق: أنت سميت نفسك حيث تقول: «سواء عليها ليلها ونهارها». فما يستوي الليل والنهار إلا على عمياء. قال: إنما عنيت التعب. قال: فبيتك هذا يحتاج إلى ترجمان.

ولابن عتيق في هذا الباب كثير نكتفي منه بهذا القدر.

والناقد الثاني السيدة سكينة بنت الحسين بن علي، كانت من أجمل نساء عصرها وأظرفهن، تزوجها مصعب بن الزبير فمات عنها. وقال فيها صاحب الأغاني: «إنها كانت عفيفة برزة تجالس الأجلة من قريش ويجتمع إليها الشعراء، وكانت ظريفة مزاحة».

روت عنها الكتب الأدبية كثيرًا من نقدها الظريف، تسمع نصيبًا يقول:

أهيم بدعد ما حييت فإن أمت   فوا حزنا من ذا يهيم بها بعدي

فتعيبه بأنه صرف رأيه ووهمه إلى من يعشقها بعده، وتفضل أن يقول:

أهيم بدعد ما حييت فإن أمت   فلا صَلَحت دعد لذي خلة بعدي

وتسمع الأحوص يقول:

من عاشقين تراسلا وتواعدا   ليلًا إذا نجم الثريا حلقا
باتا بأنعم ليلة وألذِّها   حتى إذا وضح الصباح تفرقا

فتقول: «كان الأولى أن يقول تعانقا بدل تفرقا» إلى آخره.

وعلى الجملة فقد ساير النقد الأدب؛ تجدد الأدب فتجدد النقد، ورقي الذوق فرقي النقد.

النقد في العراق والشام

لئن كنا في الحجاز قد رأينا فنًّا جديدًا في الغزل كان يحمل لواءه عمر بن أبي ربيعة، وفنًّا جديدًا في النقد عماده الذوق الظريف المرهف الذي صقلته الحضارة يحمل لواءه ابن أبي عتيق فإنا نجد في العراق طعمًا آخر للشعر وللنقد.

نجد الشعر العراقي في أكثر أحواله يشابه الشعر الجاهلي في موضوعه وفحولته وأسلوبه؛ حييت فيه العصبية القبلية على أشدها وأعنفها، وكان أغلب موضوعاته ما يتصل بهذه العصبية من فخر وهجاء، فخر الشاعر بقبيلته ومن يعتز به. أما الغزل ونحوه فكان على هامش الشعر لا في صميم الشعر، على عكس الحال في بيئة الحجاز كعمر بن أبي ربيعة وأضرابه. يفخر الفرزدق ببيئته من تميم ويهجن غيره، ويفخر جرير كذلك ويهجو قبائل خصومه ونحو ذلك.

ويشاء الله كذلك أن يكون أشهر مكان للسباق بين الشعراء في العراق يشبه أخاه الذي كان في الجاهلية، وهو مربد البصرة في الإسلام الشبيه بسوق عكاظ في الجاهلية.

كان المربد ضاحية من ضواحي البصرة، وعلى بعد نحو ثلاثة أميال منها، وكان في أصله سوقًا للإبل، ثم كان مجتمع العرب يتناشدون فيه الأشعار ويبيعون ويشترون، وكان العرب يعيشون فيه عيشة تشبه عيشة الجاهلية من مفاخرة بالأنساب، وتعاظم بالكرم والشجاعة، وذكر لما كان بين القبائل من إحن.

كان هذا المربد يذخر بالشعراء يتهاجون ويتفاخرون، ويعلي كل شاعر من شأن قبيلته ومذهبه السياسي ويضع من شأن غيره من الشعراء ومذاهبهم السياسية، فيجتمع فيه جرير والفرزدق ويتنافران ويتهاجيان، ويحضرهما العجاج والأخطل وكعب بن جعيل وغيرهم.

وكان لكل شاعر من شعراء المربد حلقة ينشد فيها شعره وحوله الناس يسمعون منه، ولكل شاعر حزب ينتصر له ويتعصب له.

ومازال جرير والفرزدق يتهاجيان حتى ضج والي البصرة فهدم منازلهما بالمربد.

وقد خلف لنا هذا المربد وما كان فيه من صراع مجموعات كبيرة من الشعر أهمها شيئان: مجموعة كبيرة من النقائض بين جرير والفرزدق، فكان أحدهما يقول قصيدة في هجاء صاحبه على وزن خاص وقافية خاصة، فينقضها الآخر ويحولها إلى هجاء خصمه على نفس الوزن والقافية. والثاني مجموعة من الأراجيز الفخمة كأرجوزة العجاج:

قد جبر الدينَ الإلهُ فجبَر

وأرجوزة أبي النجم:

تذكَّر القلبُ وجهلًا ما ذكر

وأرجوزة رؤبة:

وقائمِ الأعماقِ خاوي المخترق

إلى غير ذلك.

والناظر في هاتين المجموعتين: النقائض والأراجيز يرى فيهما صدق ما نقول من الفروق الواسعة بين الشعر الحجازي والشعر العراقي؛ فهذا الشعر العراقي متميز بأسلوبه الفخم الذي يشبه الأسلوب الجاهلي. ومعانيه البدوية التي لم تمسها الحضارة إلا مسًّا رفيقًا، والتي يشبع فيها الفخر القبلي، والهجاء القبلي، والتعبير بأنه قَيْن وابن قَيْن، وتعبير القبيلة بأن أحد أفرادها أكل فسال اللبن على ذقنه وثوبه، وبالضيافة وما يتصل بها ونحو ذلك من العقلية البدوية والعادات الجاهلية.

فلا عجب أن نجد النقد يتبع الأدب ويكون من جنسه، فلا نجد في العراق ابن أبي عتيق والسيدة سكينة وأمثالها الذين كانوا ينقدون المعاني بعرضها على الذوق

الحضري المهذب، وينقدون الغزل بعرض ما هو أليق وأنسب. إنما نجد في العراق أنواعًا أخرى من النقد تناسب تلك البيئة التي وصفنا، ونوع الشعر الذي أوضحنا.

كان النقد متجهًا أكثر الاتجاه في العراق إلى التفضيل بين الشعراء، فأي الثلاثة أشعر جرير أو الفرزدق أو الأخطل؟ ونحو ذلك، وسموا هذا قضاء، وسموا الذي يحكم قاضيًا، وسموا هذا العمل حكومة، فقال الأخطل:

إني لقاض بين جعدة عامر وسعدٍ قضاءٌ بيِّنُ الحق فيصلا

وقال كعب بن جعيل:

إني لقاض قضاء سوف يتبعه من أم قصدًا ولم يعدل إلى أود
فصلًا من القول تأتمُّ القضاة به ولا أجور ولا أبغي على أحد

وقال جرير في الأخطل لما فضل الفرزدق عليه:

فدعوا الحكومة لستمو من أهلها إن الحكومة في بني شيان

وكانت لهم أحكام نقدية كذلك في ميزة الشاعر ووجوه ضعفه ووجوه قوته، وأحكام في الموازنة بين الشعراء، نذكر منها بعض الأمثلة كحكم الفرزدق على النابغة الجعدي بأنه «صاحب خلقان، عنده مطرف بآلاف، وخمار بواف، يريد أنه يعلو ويسفل، ويقول البيت يساوي آلاف الدراهم والبيت لا يساوي إلا درهمًا. وكحكمه على ذي الرمة بجودة شعره لولا وقوفه عند البكاء على الدمن ووصف القطا وأبوال الإبل. وكحكم جرير على الأخطل بأنه يجيد مدح الملوك، وكموازنة الأخطل بين جرير والفرزدق بأن جريرًا يغرف من بحر والفرزدق ينحت من صخر.

وساد هذا الضرب من النقد في العراق وزاده كثرة حركات العنف في الهجاء بين جرير والفرزدق وجرير والأخطل، فانقسم إلى معسكرات ثلاثة كل يتعصب لشاعر ويفضله على غيره، ويتلمس محاسن شعره ويشيعها ومعايب غيره فيشهر بها، فكان هذا وأمثاله من الخصومات بين الشعراء سببًا في غلبة هذا الاتجاه على النقد الأدبي في العراق.

وزاد هذا النظر حتى جعلوا من لم يسر على طريقتهم في المدح والهجاء متخلفًا. «رووا أن ذا الرمة قال للفرزدق: مالي لا ألحق بكم معشر الفحول؟ فقال له: لتجافيك عن المدح والهجاء واقتصارك على الرسوم والديار».

ولست أزعم أن نقدهم للمعاني الجزئية كالتي كانت في الحجاز معدومة، فقد روي لهم بعض الشيء من هذا القبيل:

فقد نقدوا الفرزدق إذ يقول:

يا أخت ناجية بن سامة إنني أخشى عليك بني أن طلبوا دمي

فقالوا: إن هذا مما يعاب لأن قتيل الهوى لا يُودَى.

ورووا أن الفرزدق أنشد الحجاج قوله:

من يأمن الحجاج والطير تتقي عقوبته إلا ضعيف العزائم

فقال الحجاج: «الطير تتقي عقوبته» كلام لا خير فيه لأن الطير تتقي كل شيء حتى الثوب والصبي، وفضل عليه قول جرير:

من يأمن الحجاج أما عقابه فمُرٌّ وأما عهده فوثيق

ولكن هذا كله كان مغمورًا بالكثير الذي روي عن مفاضلتهم بين الشعراء وموازنتهم بين شاعرين فأكثر، وتنبيههم على مكان القوة في الشاعر ومكان ضعفه.

وكان في العراق حركة أخرى أدبية تغاير هذه الحركة كل المغايرة، فلئن كانت الحركة السابقة متأثرة كل التأثر بالشعر الجاهلي والعصبية الجاهلية والعادات والتقاليد الجاهلية؛ فهذه الحركة الجديدة متأثرة كل الأثر بالإسلام وتعاليمه، وأعني بها حركة الخوارج، فقد كان لهم أدب قوي ولهم شعر رائع، ولكنهم لا يقصدون فيه إلى مديح وهجاء كما يفعل جرير والفرزدق والأخطل وأمثالهم، إنما يقصدون فيه إرضاء عواطفهم بالاستهانة بالموت في سبيل الله والحث على الشجاعة والإقدام وبيع النفس لإرضاء الله، وسموا أنفسهم الشُّرَاة من أجل هذا، أخذًا من قوله تعالى: ﴿إِنَّ اللهَ اشْتَرَىٰ مِنَ الْمُؤْمِنِينَ أَنفُسَهُمْ وَأَمْوَالَهُم بِأَنَّ لَهُمُ الْجَنَّةَ ۚ يُقَاتِلُونَ فِي سَبِيلِ اللهِ فَيَقْتُلُونَ وَيُقْتَلُونَ﴾.

ولهم شعر رائع بثوا فيه قوة إيمانهم وشدة شجاعتهم أمثال قطعة قطرِيّ ابن الفجاءة:

أقول لها وقد طارت شعاعًا	من الأبطال ويحك لا تراعي
فإنك لو سألت بقاء يوم	على الأجل الذي لك لم تطاعي
فصبرًا في مجال الموت صبرًا	فما نيل الخلود بمستطاع

إلى آخره.

وكشعر عمران بن حطان المشهور.

وكان هذان الشاعرن وأمثالهما من شعراء العراق، إذ كان العراق عش الخوارج، فكان هذا اللون من الشعر مخالفًا كل المخالفة للون الشعر الذي يقوله جرير والفرزدق والأخطل. وقد ذكر المبرد في الكامل طائفة كبيرة من أدبهم وخطبهم وشعرهم تميل للمنزع الذي وصفنا.

وتبع نزعتهم في الأدب نزعتهم في النقد فكانوا يهزءون بهؤلاء الشعراء الذين يتمسحون بالملوك والأمراء يمدحونهم بما ليس فيهم، ويستجدون المال الذي ليس من حقهم، ويرون أن الشاعر الحق من صدق في قوله واتق الله في شعره فيروون أن عمران بن حطان مر على الفرزدق وهو ينشد والناس حوله، فوقف عليه ثم قال:

أيها المادح العباد ليعطى	إن لله ما بأيدي العباد
فاسأل الله ما طلبت إليهم	وارج فضل المقسم العواد
لا تقل في الجواد ما ليس فيه	وتسم البخيل باسم الجواد

وكان بعض الخوارج يسمي عاصم بن الحدثان أحد شعراء الخوارج شاعر المؤمنين والفرزدق شاعر الكافرين.

فهؤلاء الخوارج يزنون الشعر بميزان الدين والأخلاق، وأولئك يزنونه بالميزان الفني البحت ويجعلون إمامهم الشعر الجاهلي والنزعات الجاهلية، ولكن — على وجه العموم — قد ضاعت حركة الخوارج الأدبية بضياعهم سياسيًّا، وتغلبت نزعة أمثال جرير والفرزدق والأخطل ونقادهم، وكانت هي أكبر مظهر في العراق.

ولئن كان الأدب في الحجاز أكبر مظهر له الغزل. والنقد يتبعه، والأدب في العراق أكبر مظهر له الفخر والهجاء والنقد يتبعه فالشام أكبر مظهر لأدبه هو المديح. وكان هذا طبيعيًّا فدمشق عاصمة الخلافة الأموية، والشعراء يفدون على الخلفاء بمدائحهم التي أنفقوا فيها عمرهم، والخلفاء يعطون عليها فيجزلون العطاء، إما سياسة منهم حتى يتألفوا الشعراء ويأمنوا شر ألسنتهم، ويستجلبوا منهم الثناء عليهم فيشيع ذلك في الناس؛ وإما تقديرًا للشعر نفسه، وإعجابًا به. وخلفاء بني أمية كانوا عربًا في نسبهم، وعربًا في ذوقهم، فلا عجب أن يعجبوا بالشعر ويطربوا له، ويكافئوا عليه؛ وإما للسببين معًا.

فمن عهد معاوية إلى عهد مروان بن محمد والشعراء تفد على دمشق بمدائحها في ملوكها.

وكانت قصور الخلفاء الأمويين في تقاليدها كثير من طباع العرب من سهولة حجاب، وكثرة وفود وزوار، وإمداد سماط لمن حضر، وكثرة تردد على الخليفة للأمور الجليلة والحقيرة.

ولهذا كله كان في القصر معنى المنتدى أيضًا، فالشاعر إذا قال قصيدة قالها في جمع كبير، وإذا نُقدت نقدت في جمع كبير، وكان القصر مركزًا للأدب كما هو مركز للسياسة.

والأدب الذي يناسب القصور هو أدب المديح؛ لهذا لون الأدب الشامي بلون المديح، ولون النقد بلون الأدب. وكان موقف خلفاء بني أمية يحملهم على تشجيع الشعراء على مديحهم، والإغداق عليهم، فهم منذ بدء خلافتهم يهاجمهم شيعة علي، ثم أعقبهم مهاجمة الزبيريين لهم، ثم الدعوة العباسية آخر الأمر، وهم يعلمون أن الشعراء ألسنة الناس، وأنهم يفعلون فيهم ما تفعل جرائد الأحزاب في هذه الأيام.

لهذا قربوا الشعراء إليهم بكل وسيلة، وشجعوهم هم ورجالهم — حتى أصاغر الشعراء — على القول في المديح والعطاء عليه.

لقد سمع زياد بن أبيه شاعرًا يمدح معاوية ويقول:

معاوية التقي السـ ـري أمير المؤمنينا

أعطي ابن جعفر مالا　　　فقضى منه الديونا

فأجزل له العطاء، فقيل له: أتعطي على مثل هذا الشعر؟ فقال: نعم. إن الشعر كذب وهزل، وأحقه بالتفضيل أهزله، ولكن الحقيقة أنه لم يعطه لهذا، ولو كان صريحًا لقال: إن الشعر فن وسياسة فأنا أعطيه الآن للسياسة لا للفن.

ولو أحصينا أشهر شعراء الشام في ذلك العصر ونوع شعرهم لوجدناهم شعراء سياسة، وشعرهم يخدم السياسة بالمديح، وأشهرهم في ذلك وأوضحهم «الأخطل»، فقد ظل أكثر حياته يمدح الأمويين ويعلي من شأنهم، ويناصر من ناصرهم، ويهجو من ناوأهم، وكذلك كثير غيره كأعشى ربيعة، ونابغة بني شيبان، وأبي قطيفة.

واضطرهم الإكثار من المديح أن يقلبوا معانيه على وجوهها، وأن يذهبوا فيه كل مذهب، ويغوصوا على معانيه كل غوص ويشكلوه كل شكل.

وتبع الإكثار من المديح الإكثار من نقد المديح، ولعل خير من روي لنا عنه في نقد المديح هو عبد الملك بن مروان، فقد كان — إلى جنب أنه خليفة عظيم — ذا ذوق أدبي راق، يقصده الشعراء بمدحهم فيقومه تقويمًا حسنًا، يدقق في معانيه، وينقدها بذوقه الظريف.

لقد عاب الشعراء في قلة ذوقهم وعدم مراعاتهم المقام، وعدم البراعة في الاستهلال، فعاب «ذا الرمة» لما بدأ قصيدته بقوله:

ما بال عينك منها الماء ينسكب

وغضب عليه، ونحاه حتى عاد وقال:

ما بال عيني منها الماء ينسكب

وعاب على الأخطل افتتاحه بقوله:

خف القطين فراحوا منك أو بكروا

وقال له: بل منك إن شاء الله، فعاد الأخطل وغيرها بقوله:

خف القطين فراحوا اليوم أو بكروا

كما عاب على الشعراء نبوّ ذوقهم في شعرهم، فلما أنشده جرير:

هذا ابن عمي في دمشق خليفة   لو شئت ساقكم إلى قطينا

قال: ما زاد على أن جعلني شرطيًّا، أما أنه لو قال:

لو شاء ساقهم إلى قطينا

لسقتهم إليه. وينقده أيضًا لأنه استعمل كلمة «يوزع» في شعره، وهي نابية ثقيلة.

ويكره من الشعراء أن يطيلوا في مدح أنفسهم أو نوقهم، ويرى أن يكون المدح خالصًا للممدوح، فينشده السلولي قصيدة خلطها مدحًا بفخر، فيقول له: «والله ما مدحت إلا نفسك». وينشده ذو الرمة قصيدة يطيل فيها مدح ناقته، فيقول له: «ما مدحت إلا ناقتك فخذ منها الثواب».

ويرسم للشعراء طريق المدح فيقول: «تشبهونني مرة بالأسد ومرة بالبازي ومرة بالصقر ألا قلتم كما قال الأشقري:

ملوك ينزلون بكل ثغر   إذ ما الهام يوم الروع طارا
رزان في الأمور ترى عليهم   من الشيخ الشمائل والنجارا
نجوم يهتدى بهم إذا ما   أخو الظلماء في الغمرات حارا

ويسمع قول ابن قيس الرقيات في مدحه:

إن الأغر الذي أبوه أبو العا   ص عليه الوقار والحجب
يعتدل التاج فوق مفرقه   على جبين كأنه الذهب

فيوازن بينه وبين ما قاله الشاعر نفسه في مدح مصعب بن الزبير:

إنما مصعب شهاب من الله تجلت عن وجهه الظلماء
ملكه ملك عزة ليس فيه جبروت منه ولا كبرياء

فيقول له: يا ابن قيس تمدحني بالتاح كأني من العجم وتمدح مصعبًا بأنه شهاب من الله.

وأمثال هذا كثير في كتب الأدب تدل على علو مقام عبد الملك في النقد وأنه قام في نقد المديح بالشام مقام ابن عتيق في الغزل بالحجاز، وغير ذلك.

تروي لنا كتب الأدب أن مجالس الخلفاء كعبد الملك وهشام مملوءة بالسؤال عن الشعراء أيهم، وأي المعاني أجود، ونحو ذلك مما جعل القصور مدارس أدب ومدارس نقد، ولا سيما في المديح.

ومن الحق أن نذكر أن الشام في أواخر العصر الأموي شاركت الحجاز في الغزل الظريف على لسان خليفتها الوليد بن يزيد بن عبد الملك، والسبب في انصرافه إلى الغزل هو السبب الذي أفشى الغزل في الحجاز، فقد نحى الحجازيون عن السياسة مع الغنى والترف فظهر فيهم الغزل، وكان الوليد بن يزيد قد ولاه أبوه العهد بعد هشام فطمع هشام في عزله وعابه وأهانه وشهر به. وكان الوليد من فتيان بني أمية وظرفائهم وشعرائهم وأجوادهم، فانصرف إلى اللهو والغزل وتغنى في الشام بما تغنى به عمر بن أبي ربيعة في الحجاز، ولكنه كان أغنى من عمر بن أبي ربيعة وأترف، وكان أسيرًا وولي عهد ثم خليفة، فتغزل غزلًا أرستقراطيًّا ليس فيه قصصه مع النساء، وليس فيه قلت لها وقالت لي، وليس فيه مطاردة النساء والجري وراءهن من المدينة إلى مكة، ومن المدينة إلى العراق، وإنما غزل يفيض بالحب، ويفيض بعاطفة الإخلاص لمن أحب، كقوله:

أراني الله يا سلمى حياتي وفي يوم الحساب كما أراك
ألا تجزين من تيَّمتِ عصرا ومن لو تطلبين لقد قضاك
ومن لو مت مات، ولا تموتي ولو أُنسي له أجل بكاك
ومن حقًّا لو أُعطي ما تمنى من الدنيا العريضة ما عداك

ومن لو قلت مت فأطاق موتًا إذن ذاق الممات وما عصاك
أثيبي عاشقًا كلفًا مُعنّى إذا خدرت له رجل دعاك

(البيت الأخير جار على عقيدة فاشية عند العرب، وهي أن الإنسان إذا خدرت قدمه دعا باسم أحب الناس إليه فسكنت).

ثم هو يفتح بابًا جديدًا في الشعر لم يفتح في عصر الإسلام قبله، وهو الإفراط في وصف الخمر والتغني بمحاسنها، وهو باب لم يطوقه عمر بن أبي ربيعة، ولا غيره من شعراء الحجاز كثيرًا، وكان في غزله وخمرياته إمام أبي نواس وغيره من شعراء بني العباس، أخذوا معاني الوليد وجعلوها في شعرهم.

ولكن لم يتكون حول غزل الوليد وخمرياته نقد كالذي كان حول عمر بن أبي ربيعة وأضرابه، ولم يكن للوليد كابن أبي عتيق، ولم يرو لنا كثير نقد للغزل الشامي كما روي النقد للمديح الشامي.

ولعله كان لإمارة الوليد وولاية عهده، ثم خلافته ما جعله صعب المنال أن ينقد.

لقد نقد كثيرًا من ناحية دينه، ولكنه لم ينقد كثيرًا من ناحية أدبه.

هذه خلاصة موجزة للنقد الأدبي في البيئات المختلفة في العصر الأموي، فكل النقد يدور حول تفضيل شاعر على شاعر، وميزة الشعراء بعضهم على بعض، وضعف المعاني التي يأتي بها الشعراء، وتفضيل بعضها على بعض، وتخير الألفاظ، وحسن الصياغة أو قبحها إلى آخر ما ذكرنا، وكل ذلك مبني على الذوق الفطري الذي تهذبه البيئة وترقيه الحضارة، وشأن النقد شأن الأدب. لقد كان الأدب فطريًّا يصدر عن سليقة وطبع، فكان النقد كذلك فطريًّا يصدر عن ذوق وسليقة وطبع.

وفي آخر العصر الأموي ظهر النحو وجد بعض علمائه في وضع قواعده، وكان مما يهمنا هنا أن علماءه بدءوا ينقدون الشعر على نمطهم وأسلوبهم، بدءوا نوعًا جديدًا من النقد هو أن الشاعر أخطأ نحويًا، ولم يجر في شعره على منحى العرب في الإعراب فنقدوا النابغة الذبياني إذ يقول:

فبت كأني ساورتني ضئيلة من الرقش في أنيابها السم نافع

فقالوا: إن الصواب أن يقول ناقعًا بالنصب على الحال.

ونقد عبد الله بن إسحاق الحضرمي الفرزدق إذ يقول:

وعض زمان يا ابن مروان لم يدع   من المال إلا مُسْحتًا أو مجلف

فقالوا: كان الواجب أن يقول مجلفًا لأنه معطوف على منصوب. وهجاء الفرزدق لما عابه بهذا قال:

ولو كان عبد الله مولى هجوته   ولكن عبد الله مولى مواليا

فعابوه أيضًا في ذلك، وقالوا كان الواجب أن يقول مولى موال لا مولى مواليا.

وعلى الجملة فقد ظهر هذا النوع من النقد العلمي النحوي في آخر العصر الأموي، فلما جاء العصر العباسي، وأسست العلوم في جميع الفروع تأثر النقد الأدبي بالعلم، وتحول الذوق الفطري إلى قواعد وقوانين.

النقد في العصر العباسي

إذا وصلنا إلى النقد في العصر العباسي رأينا إمعانًا في الحضارة وإمعانًا في الترف ورأينا الشعر والأدب يتحولان إلى فن وصناعة بعد أن كانا يصدران عن طبع وسليقة، حتى لنرى كثيرًا من الكتاب والشعراء من الموالي الذين عدوا عربًا بالمربى، ورأينا الثقافة تعظم وتتسع وتشمل فروع المعرفة كلها لا تقتصر على الثقافة الدينية والأدبية، ورأينا الثقافات الأجنبية تتدفق على المملكة الإسلامية من فارسية وهندية ويونانية ورأينا كل مجموعة من المعارف تتحول إلى علم حتى اللغة والأدب والنحو والصرف.

فكان طبيعيًّا أن يتحول الذوق الفطري إلى ذوق مثقف ثقافة علمية واسعة، وأن يتأثر النقد الأدبي بهذه الثروة العلمية والأدبية الواسعة.

لقد كان مما عمله العلماء أن جمعوا ما استطاعوا من أشعار الجاهليين والإسلاميين، فكانت المادة الأدبية التي ينقدونها أغزر وأوفر، وجمعوا مادة اللغة، واطلعوا على أقوال النقاد السابقين كما نقلت إليهم أقوال الفرس والهند واليونان في معنى البلاغة وشروطها.

كل هذا أفسح لهم مجال النقد ومكن لهم من رقي الذوق كما مكن لهم من أن يحوروا النقد القديم غير المعلل الذي لا يعدو أستحسن أو استهجن إلى نقد معلل يبين فيه سبب الاستحسان والاستهجان.

ولو تتبعنا ما روي لنا من النقد في هذا العصر لرأيناه متجهًا اتجاهين أو سائرًا على نمطين: نمط منه هو امتداد النقد الجاهلي والإسلامي مع ما اقتضته البيئة من تحول؛ من ذلك أن العلماء باللغة والأدب من العباسيين أمثال الخليل والكسائي والأصمعي وأبي عمرو بن العلاء، والنضر بن شميل، وابن الأعرابي، كانوا يستعرضون الشعراء السابقين من جاهليين وإسلاميين ويتذوقون شعرهم ويبدون فيه رأيهم، فيقولون: إن

شعر النابغة قوي الصياغة شديد الأسر، وشعر امرئ القيس غزير بالمعاني التي لم يسبق إليها، وشعر جرير أسهل وأرق، وشعر الفرزدق أقسى وأصلب إلى غير ذلك.

ويقول أبو عمرو بن العلاء في ذي الرمة: إن شعره نقط عروس تضمحل عما قليل، أو أبعار ظباء لها شم في أول شمها، ثم تعود إلى أرواح الأبعار، يريد أن يقول: إن لشعره حلاوة ولكن لا تبقى.

وكان هؤلاء العلماء يتنازعون في أفضلية الشعراء، فكان المفضل الضبي يقدم الفرزدق على جرير، وأبو عمرو بن العلاء يقدم الأخطل ثم جريرًا ثم الفرزدق.

وكان علماء الكوفة مثلًا يقدمون الأعشى على من في طبقته، وعلماء البصرة يقدمون امرأ القيس وأهل الحجاز يقدمون النابغة وزهيرًا.

وكان لهذا الاختلاف في التفضيل أسباب؛ من ذلك أن بعض العلماء كان يحب الغريب من الألفاظ فيقدم من الشعراء من يستعمل الغريب، ومنهم من يحب الغزل فيقدم أكثرهم غزلًا، ومنهم من يحب النحو فيقدم الفرزدق لإكثاره من تقديم وتأخير ونحو ذلك.

ووازنوا بين الشعراء، فقال أبو عمرو بن العلاء في أوس بن حجر: إنه كان فحل مضر حتى نشأ النابغة وزهير فأخملاه. وقال: إن عدي بن زيد في الشعراء بمنزلة سهيل في النجوم، يعارضها ولا يجري معها.

واستعرضوا الشعراء وأبانوا موضع نبوغهم وموضع ضعفهم، فقالوا: طفيل الغنوي أعلم العرب بالخيل وأوصفهم لها، وامرؤ القيس يحسن وصف المطر، وعنترة يحسن ذكر الحروب، وأمية بن أبي الصلت يحسن ذكر الآخرة، وعمر بن أبي ربيعة يحسن ذكر الشباب، وشبهوا جريرًا بالأعشى والفرزدق بزهير، والأخطل بالنابغة.

واستعرضوا الشعراء الذين تواردوا في شعرهم على معنى واحد ففضلوا قولًا على قول، ففضلوا في الصبر على النوائب قول دريد بن الصمة:

يغار علينا واترين فيشتفى ... بنا إن أصبنا أو نغير على وتر

بذاك قسمنا الدهر شطرين قسمة ... فما ينقضي إلا ونحن على شطر

وقالوا: أجود بيت قول جرير:

ألستم خير من ركب المطايا وأندى العالمين بطون راح

إلى غير ذلك.

وهذا نمط يشبه النمط الذي رأيناه في العصر الأموي، ولكنه أوسع وأعمق لما ذكرت من أن المادة عندهم أصبحت أغزر وعلمهم بالشعر أوفر، وهم قد تفرغوا لهذا الضرب من العلم وأصبح صناعتهم، وفي صميم حياتهم لا على هامش حياتهم كما كان الشأن من قبل، وهم إذا نقدوا عللوا ولم يكن قولهم مجرد حكم كما كان من قبل، فيونس يفضل الفرزدق ويعلل ذلك بأنه أكثرهم عدد قصائد طوال جياد، ولم نجد للأخطل عشرًا بهذه الصفة، ووجدنا لجرير ثلاثًا بهذه الصفة، وخلف الأحمر يفضل قصيدة مروان بن حفصة التي مطلعها:

طرقتك زائرة فحي جمالها بيضاء تخلط بالجمال دلالها

على قصيدة الأعشى التي مطلعها:

رحلت سمية غدوة أجمالها

لأن الأعشى قال في قصيدته هذه:

فأصاب حبة قلبه وطحالها

قال خلف: والطحال ما دخل في شيء قط إلا أفسده، وأما قصيدة مروان سليمة كلها، وهكذا من الأحكام المبنية على التعليل.

أما النمط الآخر الذي كان جديدًا لم يسبق إليه فهو النمط العلمي في النقد، نمط التأليف ووضع الكتب لا تتعرض إلا للنقد وما يتصل به.

ولعل أسبق البلدان في ذلك هو البصرة، فقد كانت الحركة العلمية فيها على أتم ما يكون من نشاط، وكان فيها أول حركة للاعتزال، والمعتزلة هم واضعو أصول البلاغة إذا كانوا هم المحتاجين إليها في الدعوة وإقامة الحجج، فوضع منهم بشر بن المعتمر الصحيفة الخالدة في البلاغة، وجاء بعده الجاحظ، وهو ما هو في البلاغة وفنونها.

لقد كان في البصرة علماء من النمط الأول كأبي عمرو، ويونس، وخلف الأحمر، والأصمعي، وأبي عبيدة، فجاءت الطبقة التي بعدهم وفلسفت النقد وفلسفت الكلام من قبل وجعلته علمًا وألفت فيه كتبًا.

ولعل أقدم ما وصل إلينا من كتب النقد كتاب طبقات الشعراء لمحمد بن سلام الجمحي المتوفى سنة ٢٣١هـ. وهو أيضًا بصري، كانت له معارف واسعة في اللغة، والأدب، والنحو، والأخبار، حصلها من علماء عصره: حماد، وخلف، وأبي عبيدة، والأصمعي، وغيرهم، وأخذ أفكارهم وآراءهم المبعثرة ونظمها تنظيمًا علميًّا، ونقل النقد خطوة جديدة كالخطوة التي خطتها اللغة من كلمات مبعثرة إلى معجم منظم، أو كنقل الأبحاث النحوية المفرقة إلى كتاب ككتاب سيبويه ونحو ذلك.

لقد تعرض ابن سلام في كتابه لنقد المتن، أعني أنه رفع صوته بأن الشعر الذي يروى لنا عن الجاهليين والإسلاميين ليس كله صحيحًا بل كثير منه موضوع، وأن هناك أسبابًا حملت الرواة، أن يتزيدوا من الشعر، ويتقولوه على القبائل، وينسبوه إلى غير قائله، فيعرض ابن سلام لكثير من الشعر ينقده، ويقيم البراهين على فساده، فيعيب على ابن إسحاق أنه أورد في سيرته شعرًا كثيرًا مصنوعًا، بل ذكر شعرًا لعاد وثمود، ويبرهن على فساده بأن اللغة العربية بهذا الشكل لم تكن موجودة في عهد عاد، وأن عادًا من اليمن ولليمنيين لغة حميرية غير اللغة المضرية، وأن ما روى ابن إسحاق لعاد قصائد، والقصائد متأخرة التاريخ لم تعرف إلا في عهد عبد المطلب بن هاشم، إنما كان الشعر قبل ذلك أبياتًا تقال في حادثة خاصة، وهكذا يمضي في تدليله ويبين الأسباب التي حملت على الوضع. ثم يذكر المشهورين من الشعراء شاعرًا شاعرًا، ويذكر ما يصح أن يكون له بحق وما لا يصح.

ثم يعرض لشيء آخر هام وهو تقسيم الشعراء إلى طبقات، وكثيرًا ما يذكر رأيه ورأي العلماء في كل شاعر فيما أجاد وفيما لم يجد، ويوازن بين الشعراء، فيقول مثلًا: «كان لكثير في التشبيب نصيب وافر، وجميل مقدم عليه في النسيب، والشماخ بن ضرار كان شديد متون الشعر، أشد أسرًا في الكلام من لبيد، وفيه كزازة ولبيد أسهل منه منطقًا».

وقد تعرض للشعراء الجاهليين فجعلهم طبقات حسب تفوقهم، وعدد كل طبقة، وعلل ما فعل، ثم تعرض للشعراء الإسلاميين وفعل بهم ما فعل في الجاهليين، وهو في كل ذلك ينقل عمن سبقه ويرتب أقوالهم، ويزيد عليها من آرائه الشخصية وفي

ثنايا كل منه نظرات صائبة تدل على صدق النظر، كتعليله سهولة شعر عدي بأن كان يسكن الحيرة ومراكز الريف، فكان لذلك لين اللسان سهل المنطق، وكتعليله قلة الشعراء بالطائف بأن الشعر إنما يكثر بالحروب التي بين الأحياء نحو حرب الأوس والخزرج، أو بين قوم يغيرون ويغار عليهم، ولم يكن من ذلك شيء في ثقيف.

ولكن كتابه على فضله ككل كتاب يعد طليعة في فن ينقصه الترتيب المحكم، والنظام الدقيق، فيأتي من بعده من يكملون نقصه، ويحكمون نظامه؛ وكذلك كان. فقد أتى مؤلفو النقد بعده يوسعون نظرياته ويزيدون كلًّا منه شرحًا وتعليلًا، ودقة وتفصيلًا.

ولا بأس أن نذكر هنا ظاهرة حدثت في أوائل العصر العباسي خاصة بالنقد وهي انقسام الناس إلى معسكرين يصح أن نسميهما: حزب الأحرار، وحزب المحافظين.

لقد جاءت الدولة العباسية بشعراء مجددين كبشار، ومسلم بن الوليد ونحوهما، وكان لهم تجديد في المعاني، وتجديد في الأسلوب، فجاء النقاد يختلفون فيهم، فمنهم من تعصب للقديم لا يرى شعرًا سائغًا سواه، ولا شعرًا يصح أن يروى ما عداه كابن الأعرابي، ومنهم من كان يرى أن الشعر فن وصناعة فيجب أن يقاس بمقياس الفن والصناعة، فما أظهر المقياس ضعفه ضعف ولو كان قديمًا، وما أظهر جودته حكم بجودته ولو كان حديثًا.

وكان لابن قتيبة في أول كتابه «الشعر والشعراء» الفضل الأول في عرض الرأيين، وتسخيف من يفضل القديم لقدمه، وتأييد نظرية الأحرار.

وكان لكل من المحافظين والأحرار أثر بين في الأدب، فأثر الأحرار ميل بعض الشعراء إلى التحرر من القديم والحملة عليه كما يظهر في بعض قصائد أبي نواس، وأثر المحافظين تخوف كثير من الشعراء أن يخرجوا على التقاليد القديمة فيثيروا سخطهم ونقدهم، وهكذا في كل شأن وعصر، محافظ وحر، والتقدم المتئد وليد الحركتين، ونتاج الحزبين.

على كل حال كان النقد مستندًا على الذوق وحده في العصر الجاهلي والأموي فلما جاء العصر العباسي تحول النقد من اعتماد على الذوق إلى علم بقواعد وأصول. وكان من أوائل النقاد في العصر العباسي الأول ابن سلام الجمحي، في كتابه طبقات الشعراء، فله فيه نظرات لامعة، واتجاهات دقيقة. قال فيما يجب على الناقد من ثقافة: «قال قائل لخلف: إذا سمعت أنا الشعر واستحسنته، فما أبالي ما قلت فيه أنت وأصحابك. قال له خلف: إذا أخذت أنت درهمًا فاستحسنته، فقال لك الصراف، إنه رديء. هل ينفعك استحسانك له؟» ويقول أيضًا: «للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر

أصناف العلم والصناعات، منها ما تثقفه اليد، ومنها ما يثقفه اللسان. ومن ذلك اللؤلؤ والياقوت: لا يعرفان بصفة أو وزن، دون المعاينة ممن يبصره. ومن ذلك الجهبذة بالدينار والدرهم، لا تعرف جودتهما بلون، ولا مس، ولا طراز ولا حس ولا صفة، ويعرفه الناقد عند المعاينة، فيعرف بهرجها وزائفها وستوقها ومقررها، ومنه البصر بغريب النخل، والبصر بأنواع المتاع وضروبه، واختلاف بلاده وتشابه لونه ومسه وزرعه، حتى يضاف كل صنف منها إلى بلده الذي أخرجه. وكذلك الرقيق، فتوصف الجارية فيقال: ناصعة اللون، جيدة الشطب، نقية الثغر، حسنة العين والأنف، جيدة النهود، ظريفة المثال، واردة الشعر، فتكون بهذه الصفة بمئة دينار ومئتي دينار، وتكون أخرى بألف دينار أو أكثر، لا يجد واصفها مزيدًا على هذه الصفة. وابن سلام في هذا لا يخرج عن الاعتماد على الذوق، ولكنه يريد ذوق الخبراء الممارسين الدارسين ذوي البصر بالشعر، فيكون حكمهم على الجيد والرديء أتم وأصح من حكم من عداهم، وشأنهم في ذلك شأن أهل الصناعات الأخرى، فمنهم عاديون لا يؤبه كثيرًا بقولهم، ومنهم حذاق مهرة ينظرون إلى الشيء فيحكمون عليه حكمًا دقيقًا صحيحًا، وذلك كخبراء الصوف، والجواهر وغيرهم، فلم لا يكون للشعر والأدب نقاد من هذا القبيل يرجع إليهم عند الاختلاف في قطعة أدبية أهي جيدة أم رديئة؟ وقد كان ابن سلام نفسه من هذا الصنف الخبير الماهر، فقد استطاع بدقة شعوره ورقة ذوقه، وطول دربته أن يميز بين صحيح الشعر الجاهلي ومنحوله، بل يميز ما كان منه لقبيلة دون أخرى، وفهم أن تسابق القبائل إلى التفاضل بينهم جعل كل قبيلة تنتحل أشعارًا ليست لها، وكان دقيقًا في تعليله أن الشعر ليس كثيرًا في مكة، لأنه على حد تعبيره لم يكن هناك ما يستثير شعراءها من دواعي الحرب وأمثالها، وهو على حد تعبيرنا اليوم «إنه لم يكن لديها بواعث تهيج العاطفة؛ وهو تعليل كما ترى دقيق، وكان من مميزاته محاولة ترتيب الشعراء وجعلهم طبقات».

وجاء بعده ابن قتيبة وكان له ميزتان كبيرتان، الأولى أنه دعا إلى عدم التفريق في الوزن بين قديم ومحدث، فالشعر القديم قد يكون جيدًا وقد يكون رديئًا، والمحدث قد يكون جيدًا وقد يكون رديئًا، وعلى رأيه كل قديم كان حديثًا في زمنه.

قال: «ولم أسلك فيما ذكرت من شعر كل شاعر مختار له سبيل من قلد أو استحسن باستحسان غيره، ولا نظرت إلى المتقدم منهم، بعين الجلالة لتقدمه. وأعطيت

كلًّا حظه، ووفرت عليه حقه، فإني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخف لتقدم قائله.[1] ويضعه في متخيره، ويرذل الشعر الرصين ولا عيب له عنده إلا أنه قيل في زمانه أو أنه رأى قائله، ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خص به قومًا دون قوم، بل جعل ذلك مشتركًا مقسومًا بين عباده في كل دهر، وجعل كل قديم حديثًا في عصره، وكل شريف خارجيًا في أوله، فقد كان جرير والفرزدق والأخطل، وأمثالهم يعدون محدثين، وكان أبو عمرو بن العلاء يقول:

لقد كثر هذا المحدَثُ وحسُن، حتى لقد هممت بروايته، ثم صار هؤلاء قدماء عندما بعُد العهد منهم، وكذلك يكون من بعدهم لمن بعدنا، كالخُرَيمي والعتَّابي، والحسن بن هانئ وأشباههم، فكل من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه له، وأثنينا به عليه، ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله، ولا حداثة سنه. كما أن الرديء إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف؛ لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه» ا.هـ.

وهذه نظرة صادقة ربما سبقت زمانها، ولكن مع الأسف يقول في موضع آخر: «وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين فيقف على منزل عامر، أو يبكي عند مشيد البنيان، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الدائر، والرسم العائر، أو يرحل على حمار أو بغل، لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير، أو يرد المياه العذاب الجواري، لأن المتقدمين وردوا على الأواجن والطوامي، أو يقطع إلى الممدوح منابت النرجس والآس والورد، لأن المتقدمين جروا على قطع منابت الشيح والعرار». فهذه نظرة رجعية تناقض نظرته السابقة. فلماذا لا يكون جميلًا قول علي بن الجهم:

عيون المها أبين الرصافة والجسر   جلبن الهوى من حيث ندري ولا ندري

بل هو أجمل من قول امرئ القيس:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل   بسقط اللوى بين الدخول فحومل

[1] كالذي روي عن ابن الأعرابي، فإنه يروى عنه أن كان يحس البيت أو الأبيات فإذا قيل له أنه لمحدث رجع عن رأيه.

بل نرى على العكس من ذلك أبا نواس دعا إلى أنه ليس من الصدق أن تبكي على الأطلال ولا أطلال، أو نبكي على قيس وتميم ولا قيس وتميم. فيقول:

صفة الطلول بلاغة الفَدْم فاجعل صفاتك لابنة الكرم
وإذا وصفت الشيء متبعًا لم تخل من غلط ومن وهم

ويقول:

فمن تميم ومن قيس وغيرهما ليس الأعاريب عند الله من أحد

ولكنه مع الأسف لم يثبت على نظريته، ولم يستمر على دعوته، بل رجع عنها، فبكى الطلول، واستعمل الغريب، وقلد الجاهليين في شعرهم عند مدحه للأمين.

والثانية أنه فرق بين الروح العلمية، والذوق الأدبي، وأن اشتغال الأديب بالمصطلحات الفلسفية، لا يفيده في الأدب، بل هو يضعف ذوقه وإنما الذي يربي ذوقه حفظ النماذج الأدبية وتقليدها. قال في كتابه «أدب الكاتب»:

«إن هناك من يعجب بنفسه فيزري على الإسلام برأيه، ولا ينظر في كتاب الله وأخبار رسوله، وينحرف عنه إلى علم له منظر يروق بلا معنى، واسم يهول بلا جسم، فإذا سمع الكون والفساد، وسمع الكيان والكيفية والكمية، راعه ما سمع وظن أن تحته كل فائدة وكل لطيفة، فإذا طالعه لم يحز منه بطائل. وهذه كلها تكون وبالًا عليه، وقيدًا للسانه، وعيًّا في المحافل، وغفلة عند المنتظرين»، وهذه أيضًا نظرة صادقة في التفرقة بين العلم والأدب، وجناية الأساليب العلمية على الذوق الأدبي.

وكان من رأيه في موضع آخر أن اللفظ في خدمة المعنى، وأن المعنى الواحد يمكن أن يعبر عنه بألفاظ مختلفة بعضها جيد، وبعضها رديء.

وجاء بعد ذلك ابن المعتز! وألف في ذلك كتابه «البديع» فلفت الناس إلى أن البديع كان موجودًا في أشعار الجاهلية وصدر الإسلام، ولكنه كان مفرقًا يأتي عفوًا، فجاء بشار وأبو تمام ومن بعدهما، فأكثروا منه وقصدوا إليه.

وكان مما صنعه هو وضع مصطلحات لأنواع البديع المعروفة في زمنه، ونقد ما أتى معيبًا من كل نوع، ولكن على كل حال لم يكن ابن المعتز من حيث تاريخ النقد بذي خطر، إنما خطره من حيث جودة شعره وحسن تشبيهه.

وجاء بعده قدامة بن جعفر، وألف كتابيه المشهورين في نقد النظم ونقد النثر وهما إلى البلاغة أقرب، وهو المسئول الأول عن جمود المصطلحات البلاغية وتحجرها، وفقد روحها، كما أنه المسئول الأول أيضًا عن تسرب بعض آراء أرسطو وأمثاله من اليونانيين في البلاغة اليونانية إلى البلاغة العربية وأدبها، فقد عرف الشعر وذكر محسناته، ثم ذكر عيوبه.

وهو لم يزد في النقد شيئًا ولا في وضع قواعده؛ إلا أشياء شكلية ومصطلحات رسمية، وقد تأثر به علماء البلاغة الذين جاءوا بعده أمثال السكاكي صاحب مفتاح العلوم، وسعد الدين التفتازاني.

ووجد أثرًا لخصومة الأدباء على أيهما أفضل: أبو تمام، أو البحتري مدرستان عنيفتان: إحداهما تفضل أبا تمام لغزارة معانيه، وطائفة تفضل البحتري لاتصاله كما يقولون بعمود الشعر، فجاء على أثر ذلك مؤلفان جليلان هما: الصولي، والآمدي، وكان ضلع الصولي مع أبي تمام وضلع الآمدي على ما يظهر مع البحتري، فألف في ذلك الصولي أخبار «أبي تمام» وألف الأمدي كتابه «الموازنة».

وقد سارا في نقدهما على الموازنة بين الشاعرين في ذكر كل مزايا صاحبه، وعيوبه، وسلك الآمدي مسلكًا في الموازنة باختياره قصيدتين في موضوع واحد وروي واحد ثم النص على أيهما أجود وأيهما أرذل، وهي موازنة بدائية، والموازنة الصحيحة هي أن يعرف الناقد عناصر الأدب من عاطفة وخيال ومعنى وأسلوب، ثم يعرض عليها شعر كل منهما، فمن كان حظه منها أكثر كان أشعر، وإذا زاد أحدهما على صاحبه في عنصر منها، كأن يزيد أبو تمام في المعنى، ويزيد البحتري في الأسلوب، أمكنه أن يعرف هل زاد الآخر في العناصر الأخرى زيادة تفوقها أو لا. وهكذا ...

هذه هي الموازنة الصحيحة التي لم يصل إليها كل منهما، وإنما كانا إذا اتفقا في معنى واحد، أو مطلع واحد، نظر بذوقه إلى أيهما أشعر. والنظر الكلي الصحيح هو أن يضع كل شعر أبي تمام في كفة، وشعر البحتري كله في كفة، ثم ينظر أيهما أرجح ... ولكن الحق أن الآمدي هذا كان إذا عرض لنقد أبي تمام أو البحتري في عيب من عيوبهما، أو ميزة من ميزاتهما، كان عادلًا، وكان الصولي يتعصب لأبي تمام تعصبًا سافرًا، فيقول: إن خصوم أبي تمام أحد رجلين: رجل جاهل عجز عن فهمه فعابه، ورجل معاند ساقط يريد أن يتخذ من تجربته لأبي تمام سبيلًا إلى المجد، وإذا سمع أن أحدًا عاب على أبي تمام شيئًا رد عليه بأن هذا الخطأ وقع فيه الشعراء الأقدمون، وهذا ليس دفاعًا صحيحًا، فإن الخطأ لا يبرر الخطأ.

أما الآمدي فمفضل للبحتري متحجب، يفضله في خفاء، وقد قال في صدر كتابه: «إنه يبدأ الموازنة بين البحتري وأبي تمام بأن يورد حجج أنصار كل شاعر وأسباب تفضيلهم له، ثم يأخذ في دراسة سرقات أبي تمام وأخطائه وعيوبه البلاغية، وبفعل مثل ذلك مع البحتري، موردًا سرقاته وخصوصًا سرقاته من أبي تمام، ثم أخطاءه وعيوبه، وأخيرًا ينتهي إلى الموازنة التفصيلية فيما قاله كل منهما في كل معنى من معاني الشعر». وهي من غير شك دراسة عميقة. وقد طبق مبدأه في دقة تقريبًا. وكان من محاسنه أنه أرجع تفضيل بعض الناس لأبي تمام وبعضهم للبحتري إلى المزاج.

فمن يفضل سهل الكلام وقريبه، ويؤثر صحة السبك، وحسن العبارة، وحلو اللفظ، وكثرة الماء والرونق، فالبحتري عنده أشعر، ومن كان يميل إلى الصنعة والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكرة، فأبو تمام عنده أشعر، وهكذا خرج من مأزق المفاضلة بينهما، وجعلها في عنق القارئ ومزاجه.

نعم: إن الآمدي لم يصرح بتفضيله البحتري على أبي تمام كما صرح الصولي بتفضيل أبي تمام على البحتري، ولكن ذا الحاسة الشمية يشم منه ميله إلى تمجيد البحتري وتفضيله على أبي تمام.

ومن محاسنه تعرضه لسرقات الشاعرين وموقفه منها، وعدله في رأيه، فمن رأيه أن سرقات المعاني ليست من كبير مساوئ الشعراء، وخاصة المتأخرين منهم، وأن هذا باب قل أن يسلم منه أحد، وليس يعاب على الشاعر أن يأخذ من هذا معنى، وهذا معنى، وإنما الذي يعاب عليه هو أن يعمد إلى شاعر مخصوص، فيسرق منه كثيرًا من معانيه. وعلى هذا المبدأ درس سرقات كل منهما دراسة دقيقة.

والقارئ لموازنة الآمدي يرى أن له نظرًا أدبيًّا رقيقًا، وذوقًا أدبيًّا رفيعًا. وقد خطا بالنقد الأدبي خطوة واسعة.

هذا إلى حسن تعبير، ومعرفة بالنفس البشرية، واطلاع واسع على كلام من سبقه، وذوق حساس يذوق به الجيد من الرديء، وعفة في النقد حتى لا يكاد يخرج أحدًا منهما، بل لو استطاع أن يمجدهما جميعًا لفعل، كما يظهر عليه أنه رجل متدين. يرى الحكم على أحدهما كحكم القاضي في نزاع على مسألة هامة، بقدر مسئولية الحكم، ويخشى الله ويرجوه.

وخبت نار الخصومة بين أبي تمام والبحتري، ثم ما لبثت أن اشتعلت بمجيء أبي الطيب المتنبي؛ فقد كان في شعره نوع من التجديد، وكان متكبرًا، وكان محسدًا،

فاختلف الناس فيه فرقتين: فرقة تستسمجه وتحط من شأنه، ويغيظها تقريب سيف الدولة له، وإغداقه عليه، كأبي فراس، وفرقة ترى أنه جدير بذلك، وفي شعره في المقام الأول. وما زالت هذه الخصومة تتناحر حتى ظهر عبد العزيز الجرجاني، وكان قاضيًا عادلًا، فألف كتابه المشهور: «الوساطة بين المتنبي وخصومه»، ووقف في كتابه كما قلنا موقفًا عادلًا، فيقول ما له وما عليه.

وكان من مزايا كتاب الوساطة التفاته إلى تأثير البيئة في الأدب، وهي نظرية أوضحها وقال بها قبل «تين» بمئات الأعوام.

نعم: إن الآمدي في الموازنة قال بها والتفت إليها، ولكن الجرجاني أوضحها وأبانها، وكان يقيس شعر المتنبي بشعر غيره في الموضوع الواحد، ويفضل أحدهما وهو في ذلك ذو ذوق لطيف في التفضيل، إذا استحسن فإنما يختار الحسن، وسار في الحكم له وعليه سير القاضي في القضية، ومن أجل ذلك يستعمل في بيان مزايا المتنبي وعيوبه عبارات فقهية، ويتعرض في قوة ودقة، للسرقات الشعرية، كما تعرض لها الآمدي من قبل، فيرى أن هناك معاني عامة مطروحة أمام الشعراء، لا عار على شاعر إذا أخذها واستعملها، فمن السخف أن تتهم شاعرًا بسرقة شيء من المعاني العامة المشتركة، وذلك مثل وصف الغيث بالعموم ووصف البرق بخطف الأبصار، ونحو ذلك: متى ألبسها الشاعر لفظًا جديدًا.

وكذلك هناك ألفاظ ومصطلحات مشتركة عامة، يباح للشاعر أن يستعملها كقولهم: «طوى الموت ما بيني وبين فلان» ويختم الجرجاني دفاعه عن المتنبي بقوله: وقد أتينا على ما حضرنا عنه في هذا الكتاب، ونُبْنا عنك في جمعه واستحضار لفظه، وتصفح الدواوين، ولقاء العلماء فيه، وبيضنا أوراقًا لما لعله شذ عنا من غريبه، وما عسانا نظفر على مرور الأوقات به، وما نأبى أن يكون عندك أو عند أحد من أصحابك فيه زيادات لم نعثر بها، أو لطائف لم نفطن إليها. وإذا كنت على ثقة من علمك، وبصيرة بما عندك، وعرفت من طرق السرق، ووجوه النقل، فلا بأس أن تلحق به ما أصبته، وأن تضيف إليه ما وجدته، بعد أن تتجنب الحيف، وتتجنب الجور، وتعلم أن وراءك من النقاد من يعتبر عليك نقدك، ومن لا يستسلم للعصبية استسلامك، ويناقش رمي المتنبي بالتعقيد والغموض، فيرى أن أبا تمام قد غمض في شعره أكثر مما غمض المتنبي في شعره، ومع ذلك فلم يسقط شعره، وعد من فحول الشعراء وهكذا سار في الكتاب سيرًا معتدلًا.

وأتى بعد ذلك الثعالبي صاحب اليتيمة وهو وإن كان كتاب تراجم بعبارة مسجوعة ثقيلة؛ فإنه لا يخلو من نظرات نقدية لطيفة. فيقول مثلًا: «وأنا مورد في هذا الباب، أي باب المتنبي ذكر محاسنه ومقابحه وما يرتضى وما يستهجن من مذاهبه في الشعر وطرائقه، وتفصيل الكلام في نقد شعره والتنبيه على عيوبه وعيونه، والإشارة إلى غُرره وعُرره إلخ.

ويلاحظ أحيانًا ملاحظات لطيفة، كتكرير المتنبي لبعض المعاني مما يدل على أنها ملأت نفسه، وعمقت في صدره، كقوله:

عش عزيزًا أو مت وأنت كريم بين طعن القنا وخفق البنود

فقد كرره كثيرًا في شعره، وكملاحظته أن المتنبي يخاطب ممدوحه بمثل مخاطبة المحبوب، فيقول لسيف الدولة مثلًا:

ما لي أكتم حبًّا قد برى جسدي وتدعي حب سيف الدولة الأمم

وقوله في عضد الدولة:

أروح وقد ختم على فؤادي بحبك أن يحل به سواكا

إلخ ...

وجاء بعد ذلك أبو الفرج الأصفهاني صاحب الأغاني، وله نتف قليلة في بعض الأحيان، ينقد بها الشاعر، أو يبين مزاياه، تدل على نظم بصير، وذوق دقيق.

ثم جاء بعد ذلك أبو هلال العسكري مؤلف كتاب «الصناعتين» وكان كتابه هذا مؤسسًا على كتاب قدامة الذي ذكرناه، وما اقتبسه من البلاغة اليونانية، وزاد عليه تطبيقات عربية كثيرة، صبغته صبغة جديدة، وخففت هذه الأمثلة ونحوها من جفاف كتاب قدامة، وانتفع برأي السابقين ونقدهم.

وإذ كان كتاب قدامة أقرب للبلاغة منه للنقد، فكذلك كان العسكري في سر الصناعتين. وقد تعرض في كتابه للسرقات إذ يظهر أنها كانت مشكلة العصر، فيكتب

فيها الآمدي والجرجاني. وها هو أبو هلال العسكري يكتب فيها مما يدل على أهميتها، وله في هذه السرقات رأي لا بأس به. إذ يقول: «إن المعاني مشتركة بين العقلاء، فربما وقع المعنى الجيد للسوقي والنبطي والزنجي وإنما تتفاضل الناس في الألفاظ ووصفها، وتأليفها ونظمها، وقد يقع متأخر على معنى لمتقدم فيخرجه إخراجًا جديدًا. وروى في ذلك قصة أنه قيل للشعبي: إنا إذا سمعنا الحديث منك نسمعه بخلاف ما نسمعه من غيرك، فقال: إني أجده عاريًا فأكسوه من غير أن أزيد فيه حرفًا. فإذا قلنا إن العسكري حول النقد إلى بلاغة وكان هو نفسه نقطة التحول، وجرى الناس بعد على أثره لم نبعد عن الصواب، ولذلك نرى من بعده كعبد القاهر الجرجاني يبحثون في البلاغة أكثر مما يبحثون في النقد.

وقد ألف الجرجاني كتابيه اللطيفين «دلائل الإعجاز، وأسرار البلاغة» وهما كتابان لطيفان دقيقان يمتازان بحسن التعبير، واكتشاف أبواب البلاغة، وما له من فلسفة لغوية عميقة، وسلامة في الذوق، فقد استنكر إغراق المعاني والألفاظ بالمحسنات البديعية، وذكر أن المثل الأعلى ليس أصحاب السجع، بل المثل الأعلى ما كتبه الجاحظ في صدور كتبه، فلا إمعان في التجنيس ولا إمعان في السجع.

وكان من أنصار المعاني، فعنده أن الألفاظ خدم للمعاني، واستطاع أن يدرك أن هناك ألفاظًا تحسن في النثر ولا تحسن في الشعر كلفظ أيضًا.

ومن مميزاته أنه ربط النحو بالمعاني فنفث في النحو روحًا لم تكن معروفة من قبل، ولا جرى الناس عليه فيما بعد، وعنده أن لتركيب الكلام أو كما نسميه نحن اليوم «الأسلوب» شأنًا كبيرًا في تقريب المعنى أو إبعاده، وحسن الوقع أو استهجانه.

وجرى على أثر عبد القاهر جماعة سلكوا مسلكه في البلاغة، وحرروا مطالبه، كالسكاكي، وزادوا في الأمثلة، وفرعوا التفريعات، ولكن مع الأسف أفقدوا البلاغة روحها، كما أتلفوا النقد، ومن الأسف أن البلاغة وقعت في أيدي الأعاجم ممن لم يثقفوا ثقافة عربية جيدة، فنكبوا البلاغة بتعبيراتهم اللابلاغية، وهم يتكلمون في البلاغة أمثال سعد الدين التفتازاني في شرح التخليص، وعبد الحكيم السيلكوتي في المطول، ونحو ذلك، حتى وصلنا في تلخيص المفتاح إلى ضرب من الكلام أبعد ما يكون عن البلاغة. وصارت هذه الكتب هي التي تدرس إلى اليوم، بشروحها وحواشيها، وجهل ما قبلها من كتب الجرجاني وما قبلها من كتب النقد.

هذا أحد التيارين، وهو التيار الذي نقل النقد إلى بلاغة.

وهناك تيار آخر، وهو يعد امتدادًا لحركة النقد.

من هؤلاء أبو العلاء المعري؛ فقد كان في رسالة الغفران ناقدًا، وإن كان نقده خياليًّا، وله كذلك رسائل نقدية كرسالة نقد امرئ القيس، ونقده لأبي تمام في رسالته «ذكرى حبيب» والبحتري في رسالته «عبث الوليد» وللمتنبي في «معجز أحمد» ونحو ذلك، فهو فيها كلها ناقد فلسفي ديني أدبي.

وجرى هذا المجرى نفسه ابن شهيد الأندلسي، في رسالته «التوابع والزوابع» وفيها يُنْطِق الجن بنقد الشعراء والأدباء، بملاقاة شيطان ابن شهيد بشياطين الشعراء والكتاب.

وربما عد من كتب النقد أيضًا في مثل هذا التيار كتاب العمدة لابن رشيق، وكتابه أيضًا «قراضة الذهب».

فكتاب العمدة عنوانه «العمدة في صناعة الشعر ونقده».

وقد تعرض فيه لعناصر الشعر وفضله ودواعيه، وإن لم يتكلم عن العواطف التي تبعث الشعر، وإن لم يسمها عواطف، وذكر المشاهير من الشعراء والمقلين منهم والمولدين، والأوزان والقوافي، وآداب الشاعر، وأراجيف الشعراء والرواة، وذكر كل نوع من الشعر كالنسب والهجاء والوصف، وذكر شروط جودته، إلخ.

وجاء بعده ابن سنان الخفاجي، فألف كتابه «أسرار الفصاحة» فتكلم عن السجع، ونفى أن السجع عيب كما يقول الرومان، وأن من لم يسجع من كتاب القرن الثاني والثالث كانوا يحرصون على ألوان من الفن في كتاباتهم، وذكر نماذج من النماذج الأدبية، ووازن بينها.

ومن أهم الكتب النقدية كتاب «المثل السائر» لابن الأثير وهو كتاب قيم مملوء بالالتفاتات الأدبية الرائعة التي تدل على ذوق بارع، لولا أن صاحبه كثير الفخر بنفسه، والاعتداد بها.

وقد يقع على آراء قيمة ينسبها إلى نفسه، وهو مسبوق إليها، وذكر القصص في القرآن وأبان بلاغتها، وكان خيرًا من ذلك أن يتعرض لغير بلاغة القرآن، حتى يكون حرًّا في النقد.

وهناك كتب ليست كلها نقدًا، ولكن نُتَف نقدية أدبية، ككتاب زهر الآداب، وكتاب «المستطرف في كل فن مستظرف» للأبشهي وغير ذلك.

وجرى الأدباء على هذا المنحى من غير تجديد كبير، والذي يلاحظ أن مؤلفي الأدب في العصور المختلفة لم يبتكروا كثيرًا، وأصيبوا بخمول التقليد، شأن الأدباء في ذلك، وشأن غيرهم من العلماء والفقهاء، فمنذ قضي على المعتزلة قضي على الابتكار، لسيادة منهج المحدثين من الاعتماد على النقل أكثر من الاعتماد على العقل، مع أن علماء الشرق وأدباءه، لا يقلون ذكاء عن علماء الغرب وأدبائه، وكل ما في الأمر أن الغربيين رزقوا بأدباء وعلماء مبتكرين، فتحوا الطريق أمام غيرهم، فجاراهم من بعدهم، ولم نرزق نحن هذه الفئة، فإذا عددنا ابن خلدون مبتكرًا لعلم الاجتماع، فقلما نجد له زميلًا، وربما كان من أسباب ضغط الكنيسة على المسيحيين في العصور الوسطى، أكثر من ضغط علماء المسلمين، فهذا الضغط الشديد ولد الانفجار، وربما كانت بيئة الأوربيين لها دخل أيضًا في نشاطهم وجدهم في مكافحة الحياة، وعدم احتمالهم للظلم الكثير، والقسوة الزائدة، وقد علل المهندس ولكوكس الإنجليزي عدم الابتكار عند الشرقيين بأن لهم لغتين منفصلتين عن بعضهما تمام الانفصال، اللغة الفصحى في الكتب والصحف والمجلات، واللغة العامية في البيوت والشوارع، وقال: «إن استعمال اللغة في الحياة اليومية يكسبها حياة، ويجعل للكلمات والتراكيب هالة غير المعاني التي في الأعاجم، بخلاف ما إذا قصرت اللغة على الكتب والمجلات، فلما فقدت اللغة الفصحى حياتها بعدم استخدامها في البيوت والشوارع خمد الفكر معها.» وهو تعليل يصح أن ينطبق على الحياة الأدبية وحدها دون الحياة العملية والفكرية.

على كل حال ظلت حياة النقد خامدة في العصور الأخيرة، حتى حدث الاحتكاك في العصور الحديثة بين الشرق والغرب فحيي النقد من جديد، وكان لنا نقدان: نقد مؤسس على ما لنا من تراث قديم، كالأغاني والعقد الفريد، وزهر الآداب، ونقد مؤسس على نقد الإفرنج. وكلا النقدين تقليد لا ابتكار، واختلاف النقد تابع لاختلاف منهج الأدب، فهناك أدب يحتذي القديم في أسلوبه وموضوعاته، وله مدرسة قائمة بذاتها تستنكر الأدب الغربي، ولا تتذوقه؛ وهناك أدب يستوحي الأدب الغربي ويقلده، ولا يؤمن بالأدب العربي وله مدرسته الأخرى. وقد يكون هناك قوم من أهل الأعراف أخذوا من الغرب معانيه وموضوعاته، ومن الشرق جزالة أسلوبه وجميل تعبيراته ... ولكل وجهة هو موليها.

فلما جاء العصر الحديث كان أول ما رأينا رسالة مخطوطة في دار الكتب المصرية لشابين عمدا إلى أدباء عصرهما، فسميا كل أديب باسم خاص يرمز إلى أسلوبه

وخاصيته، فسميا أديبًا كان رفيع الرقبة بديك الجن، وأديبًا آخر كان يصفر بالصاد، فقالا عليه: إنه خير من نطق بالصاد، وسميا أديبًا كان طويل اللحية بابن مكانس، وسمى أحدهما صاحبه بالشاب الظريف، وهكذا، وهو نوع من النقد خفيف لطيف.

وجاء بعدهما الشيخ حسين المرصفي في كتابه «الوسيلة الأدبية» وكان يتعصب للبارودي، فكان البارودي قد عارض بعض الشعراء كالشريف الرضي وأبي نواس، فوازن بين قصائدهم التي هي من باب واحد، ووزن واحد، وأشار إلى محاسن كل، فكان هذا أيضًا نوعًا من النقد. وجاء بعد ذلك المازني والعقاد وألَّفا كتابهما الديوان في نقد شعر شوقي فوضعا شوقيًّا في الميزان ونقداه من ناحية أنه يخاف من النقد ويرشو الصحف لمدحه وهاجماه مهاجمة عنيفة، فنقداه مثلًا في قصيدته في رثاء محمد بك فريد من مثل قوله:

كل حي على المنية غاد   تتوالى الركاب والموت حاد
ذهب الأولون قرنا فقرنا   لم يدُم حاضرٌ ولم يبق باد
هل ترى منهم وتسمع عنهم   غير باقي مآثر وأياد

فيقولان: إن هذه من الأقوال العديدة المألوفة، حتى لنسمعها من المكدين والشحاذين كقولهم: دنيا غرور، والذي عند الله باق، وما أكثر ما داست الدنيا على الجبابرة ووضعتهم تحت التراب.

ويقول:

تطلع الشمس حيث تطلع صبحا   وتُنحَّى لمنجل حصاد
تلك حمراء في السماء وهذا   أعوج النصل من مراس الجلاد

فينقدانه من حيث إنه حدد زمن الوفاة بطلوع الشمس صبحًا وفي يوم أن يكون القمر منجلًا حصادًا فلا موت ظهرًا ولا عصرًا ... إلخ.

وفي قوله:

وعلى نائم وسهران منه   قدر لا ينام بالمرصاد

وقد سرق هذا المعنى من قصيدة أبي العلاء التي عارضها بهذه القصيدة وهي:

غير مجد في ملتي واعتقادي نـوح بـاك ولا تـرنـم شـاد

واستمرا على هذا المنوال في نقد شوقي والمنفلوطي وقد نظرا في نقدهما بعين الغرب ومقاييس نقده، وإن كان يؤخذ عليهما شيء فشدة النقد وقسوته والمبالغة فيه.

وجاء بعدهما الأستاذ مصطفى السحرتي فألف كتابا سماه «الشعر المعاصر».

على ضوء النقد الحديث) فتتبع بعض الشعراء بالنقد على النمط الأوربي الحديث وأوضح المذاهب المختلفة في النقد من مذهب فني ومذهب واقعي وتكلم في مقاييس النقد الأدبي والانفعالات الشعرية والفكر في الشعر والموسيقى الشعرية والشعر الرمزي، ثم نقد الشعر في مصر واستعراض من نقدوا كالعقاد والمازني في (الديوان) وكتاب (على السفود) للرافعي، وحديث (الأربعاء) للدكتور طه، وكتاب (في الميزان) للدكتور مندور، وهكذا ... فكان حلقة جديدة في النقد المعاصر.

والاتجاه السائد للآن في الأدب والنقد هو الاتجاه الغربي فيهما. ومحاولة تطبيق النظريات الغربية ومقاييس النقد الغربي على الأدب العربي، مع الفوارق الكبيرة بين الأدبين لاختلاف البيئتين ونتاجهما.

والذي نلاحظه أن الأدب في السنين الأخيرة ارتقى أكثر مما ارتقى النقد، فلا يزال النقد يتعثر من حكم بالهوى، ومدح من غير حساب، وذم من غير حساب، ونقد من غير دراسة عميقة للنتاج الذي ينقده، وعدم رجوع إلى مقاييس ثابتة، وعدم حرية في النقد، دعا إليه عدم سماحة المنقودين وضيق صدورهم بالنقد؛ وعدم احتمالهم أي تجريح ولو كان بسيطًا. فنحن أحوج ما نكون الآن إلى نقد يؤسس على قواعد ثابتة، وحكم عادل من الناقد، وسماحة صدر من المنقود، والله بالمستقبل عليم.